مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مكتبة الأسرة

معنى الفن

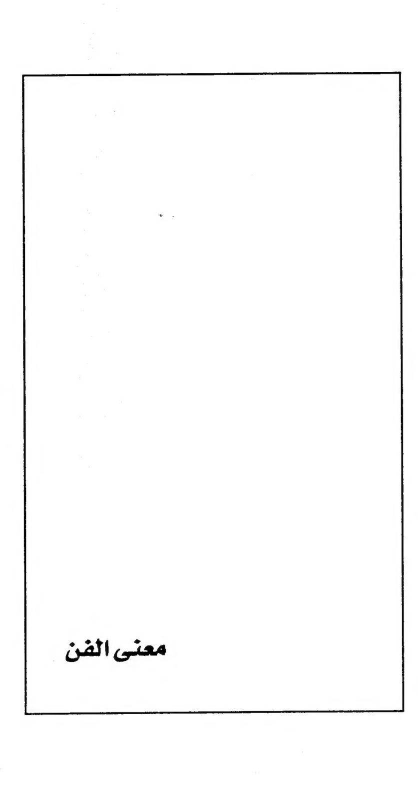
تأليف : هربرت ريد
ترجمة : سامى خشبة
مراجعة : مصطفى حبيب



الأعمال الفكرية

علي مولا

ابن خلدون



معنى الفن

معنى الفن

هربرت ريد

ترجمة: سامى خشبة

مراجعة: مصطفى حبيب

القراءة للجميع

مهرجان القراءة للجميع ٩٨
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

معنى الفن
هربرت ريد
ترجمة سامى خشبة

الغلاف:
الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة التنمية الريفية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د . سمير سرحان

المؤلف

المؤلف هربرت ريد (١٨٩٣ ـ ١٩٦٨) الناقـد والشـاعـر البريطانى يكاد يكون أشهر نقاد ومؤرخى الفنون التشكيلية، وأحد أبرز من طوروا جماليات هذه الفنون فى العالم الناطق بالإنجليزية خلال القرن العشرين. وهو واحد من أبرز عقول حركة الحداثة التى ارتبطت بالاتجاهات التجريدية، رغم ميوله الرومانتيكية القومية.

ويعد كتاب «معنى الفن» أحد وأول أشهر ثلاثة كتب له فى فلسفة الفن وجمالياته.

١

١ ـ ترتبط كلمة « الفن » فى أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التى نميزها بأنها فنون « تشكيلية » أو « مرئية » على أننا إذا توخينا الدقة فى التعبير فلابد أن ندخل فى نطاقها فنون الأدب والموسيقى . وهناك خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون ورغم أننا لم نهتم فى هذه الملاحظات الا بالفنون التشكيلية فان قيامنا بوضع تحديد لما هو مشترك بين كل الفنون سيكون أفضل نقطة لانطلاق مناقشتنا .

كان شوبنهور هو أول من قال بأن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى ، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام وكانت سببا فى قدر كبير من سوء الفهم ، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة هامة . فقد كان شوبنهور يفكر « ربما لأنها هى الأقدم تاريخا » فى المميزات المجردة للموسيقى ، ففى الموسيقى ، وفيها وحدها تقريبا ، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة ، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام فى أغراض أخرى . ومن قبيل ذلك أن المهندس المعمارى لابد أن يعبر عن نفسه فى المبانى ذات الأغراض النفعية الأخرى وكذلك لابد للشاعر أن يستخدم الكلمات التى تدور وتتداول فى الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس . ويعبر الرسام عن نفسه عادة باعادة تمثيل العالم المرئى . وليس هناك الا مؤلف الموسيقى الذى يكون حرا تماما فى خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص ، وبدون هدف آخر غير

الامتاع . ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية ، أى الرغبة فى الامتاع ، ومن ثم يعرف الفن تعريفا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة . ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسا بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التى تدركها حواسنا .

٢ ـ لابد لأى نظرية عامة فى الفن ، من أن تبدأ بهذا الفرض : أن الانسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها ، كما ينتج تناسق معين متعلق بسطح وشكل وكتلة الأشياء ، وينتج فى صورة احساس بالمتعة ، بينما يؤدى الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا أو النفور . أن الاحساس بالتناسق الممتع هو الاحساس بالجمال ، والاحساس المضاد هو الاحساس بالقبح . ومن الممكن بالطبع أن يكون بعض الناس غير مدركين مطلقا للعلاقات النسبية فى الجانب المادى من الأشياء . وكما أن بعض الناس مصابون بعمى الالوان ، كذلك فان آخرين قد يكونون عميانا بالنسبة للشكل والسطح والكتلة . ولكن كما أن الناس المصابين بعمى الالوان يعدون قلة نادرة بالقياس إلى غيرهم ، كذلك فان لدينا كل الأسباب التى تحملنا على الاعتقاد بأن الناس الذين لا يدركون أبدا الخصائص المرئية الأخرى للأشياء ، نادرون بقدر مماثل ، وأكبر الظن انهم غير متطورين .

٣ ـ هناك إثنا عشر تعريفا متداولا للجمال على الأقل ، ولكن التعريف المادى الحسى المجرد الذى قدمته منذ قليل (الجمال هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التى تدركها حواسنا) هو التعريف الأساسى الوحيد ، وعلى هذه القاعدة نستطيع أن نقيم نظرية للفن ، شاملة بالقدر الذى ينبغى لنظرية فى الفن أن تكون كذلك . ولكن قد يكون من المهم أن نؤكد منذ البداية النسبية الكاملة لهذا المصطلح : الجمال . والبديل الوحيد هو أن نقول أنه ليس للفن ارتباط ضرورى بالجمال ـ وهو موقف من المنطقى تماما أن نتمسك به إذا قصرنا اطلاق هذا المصطلح على مفهوم الجمال الذى أقامه الأغريق والذى استمرت عليه التقاليد الكلاسيكية فى أوروبا . أما موقفى أنا فهو أن أنظر إلى الاحساس بالجمال على أنه ظاهرة متقلبة جدا ، ظهرت على مسار التاريخ فى وجوه لم تكن محددة على الاطلاق ، وكانت مخادعة على الدوام . ولابد للفن من

أن يتضمن كل هذه الوجوه ، كما أن الاختبار الذى يواجه كل دارس جاد للفن ، هو انه مضطر مهما كان إحساسه بالجمال ، إلى أن يدخل فى مجال الفن الوجوه الحقيقية لهذا الاحساس لدى الشعوب الأخرى وفى الأزمنة الأخرى . فان الفنون البدائية والكلاسيكية والقوطية ، لذات أهمية متساوية بالنسبة لهذا الدارس ، كما أنه لا يهتم كثيرا بأن يقيم المقاييس النسبية الخاصة بتلك الفترات المرحلية للاحساس بالجمال لكى يميز بين كل ما هو حقيقى وزائف فى كل مرحلة .

٤ ـ ترجع معظم مفاهيمنا الخاطئة عن الفن إلى الافتقار إلى الثبات فى استخدام كلمتى الفن والجمال . بل ويمكننا أن نقول أننا لا نثبت الا على سوء استخدامنا لهما . فنحن نزعم دائما أن كل ما هو جميل يكون فنا ، أو أن كل ما هو فن جميل ، وأن كل ما ليس بجميل ليس فنا ، وأن القبح هو نقيض الفن . ويكمن هذا التعريف للفن والجمال وراء كل المصاعب التى تواجهنا فى تقييم الفن ، بل ويلعب هذا الزعم ـ لدى من يتمتعون باحساس حاد بالانطباعات الجمالية بشكل عام ـ يلعب دور الرقيب غير الواعى فى حالات خاصة حينما لا يكون الفن جمالا . ذلك لانه ليس من الضرورى أن يكون الفن جمالا : إن هذا لا يمكن أن يقال على الدوام أو بكثير من الضجيج . فسواء نظرنا إلى المشكلة من الزاوية التاريخية (واضعين فى اعتبارنا ما كان الفن عليه فى العصور الماضية) ، أو من الزاوية الاجتماعية (ناظرين إلى حالة الفن فى وجوهه الحالية على نطاق العالم كله) ، فاننا نجد أن الفن كان أو هو غالبا ما يكون ، شيئا لا جمال فيه .

٥ ـ يعرف الفن ، كما قلت منذ قليل ، بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة ، وهكذا يدفع الناس إلى الاعتراف بأن الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فنونا . ورغم أن هذه النظرية سرعان ما تصبح شيئا غير مقبول عقلا ، فقد قامت عليه مدرسة بكاملها فى علم الجمال ، بل إن هذه المدرسة كانت حتى وقت قريب هى المدرسة السائدة . وقد خلفتها الآن بصورة أساسية نظرية فى علم الجمال ، مستمدة من بنديتو كروتشه ، ورغم أن نظرية كروتشه قد قوبلت بطوفان من النقد ، فان مبدأها الأساسى ، القائل بأن الفن يتحدد بشكل كامل حينما يعرف باعتباره (حدسا » أو مشاهدة عقلية intuition ، قد اثبت أنها أكثر من النظريات

السابقة وضوحا . وأصبحت الصعوبة هى تطبيق نظرية تعتمد على مثل هذه المصطلحات الغامضة مثل « الحدس » ، « النزعة الغنائية » . ولكن النقطة التى نلاحظها على الفور ، هى أن هذه النظرية المحكمة الشاملة عن الفنون ، تنطلق على نحو مقبول جدا ، دون حاجة إلى كلمة الجمال .

٦ ـ من المؤكد أن مفهوم الجمال ، يتمتع بمغزى تاريخى محدد . وقد ظهر هذا المغزى فى اليونان القديمة ، وأصبح نقطة انطلاق لفلسفة معينة فى الحياة . وقد كانت تلك الفلسفة من الفلسفات التى تطلق الصفات البشرية على الله Anthropomorphic فقد مجدت كل القيم الانسانية ، ولم تر فى الآلهة غير بشر تضخمت احجامهم . وكان الفن ، كما كان الدين ، تجسيدا للطبيعة ، وللانسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة . وكان نموذج الفن الكلاسيكى وهو ابوللو بلفدير أو افروديت ميلوس ، مثالا كاملا لنماذج انسانية ، تشكلت بصورة كاملة ، ووضعت نسبها بصورة كاملة ، نبيلة وسامية ، كانت بكلمة واحدة : جميلة . وقد ورثت روما هذا النموذج من الجمال ، وبعث من جديد فى عصر النهضة . وما زلنا نعيش على تقاليد عصر النهضة ، وما زال الجمال بالنسبة لنا مرتبطا بشكل حتمى بتجسيد نموذج للانسانية أنتجه شعب قديم فى أرض بعيدة ، نموذج بعيد عن ظروفنا القائمة فى حياتنا اليومية . وربما كان هذا المثال طيبا كأى مثال آخر ، ولكننا يجب أن نتحقق من أنه ليس مثالا واحدا من بين العديد من المثل الممكنة فهو يختلف عن المثال البيزنطى ، الذى كان الهيا اكثر منه انسانيا ، وكان ذهنيا مجردا مناقضا للحياة . وهو يختلف عن المثال البدائى ، الذى ربما لم يكن مثالا على الأطلاق ، وانما أقرب لأن يكون استرضاء واستعطافا ، وتعبيرا عن الخوف فى مواجهة العالم الغامض الشديد القسوة . وهو يختلف أيضا عن المثال الشرقى ، وهو المثال المجرد أيضا ، اللا انسانى ، الميتافيزيقى ، وإن كان غريزيا اكثر منه ذهنيا . ولكن عاداتنا فى التفكير تعتمد اعتمادا كبيرا على ما نتزود به من الكلمات ، حتى أننا نحاول ، رغم أن مجاولاتنا جميعا تذهب سدى ، ان نرغم هذه الكلمة الواحدة « الجمال » لكى تخدم أغراض كل تلك المثل كما يعبر عنها الفن . والحق أننا إذا ما كنا أمناء مع أنفسنا ، فسيكون من المقدر علينا أن نشعر عاجلا أو آجلا بأننا نرتكب جريمة تشويه الألفاظ . فان تمثالا اغريقيا لأفروديت ، أو صورة بيزنطية للعذراء ، أو دمية وحشية من غيانا الجديدة او ساحل العاج لا يمكن أن تنتمى جميعا إلى نفس المفهوم

الكلاسيكى عن الجمال . إذ لابد لنا من أن نعترف بأن هذا الأخير على الأقل لا يمكن أن يكون غير جميل أو قبيح ، إذا ما كان للكلمات أى معنى دقيق . ومع هذا فمهما كانت كل هذه الأشياء جميلة أو قبيحة ، فانها قد توصف وصفا مشروعا بأنها أعمال من أعمال الفن .

٧ ـ لا مناص لنا من أن نسلم بأن الفن ليس مجرد تعبير عن مثل أعلى واحد بعينه فى صورة تشكيلية . وإنما هو تعبير عن أى مثل أعلى مهما يكن يستطيع الفنان أن يعيه وأن يعبر عنه تشكيليا . ورغم أننى أعتقد أن لكل عمل من أعمال الفن مبدأ معينا ، أو شكلا أو خطة بنائية تحكمه الا أننى لا أستطيع أن أؤكد على هذا العنصر بصورة واضحة المعالم ، لأنه كلما درس المرء بناء الأعمال الفنية التى تعيش بفضل مظهرها الجذاب والمباشر ، كلما أصبح من الصعب أن ينزل بهذه الأعمال إلى مستوى القالب الواضح البسيط . فلقد كان واضحا حتى للاخلاقيين فى عصر النهضة أنه « لا يوجد جمال ممتاز لا يتمتع ببعض الغرابة فى ابعاده النسبية » .

٨ ـ ومهما كان تعريفنا للاحساس بالجمال ، فلابد لنا على الفور من أن نصفه بأنه تعريف نظرى ، فان الاحساس المجرد بالجمال ليس الا القاعدة الأساسية للنشاط الفنى . فالناس الأحياء هم من يفسرون هذا النشاط ، كما أن نشاطهم خاضع لكل تيارات الحياة العابرة . وهناك مراحل ثلاث :

الأولى : مجرد تصور المميزات المادية ـ الألوان والأصوات والحركات ، وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة الأخرى .

والثانية : هى تنظيم مثل هذه التصورات فى أشكال وصور ممتعة . وقد يقال أن الحس الجمالى ينتهى بانتهاء هاتين العمليتين ، الا أنه لابد من مرحلة ثالثة حينما يتم مثل هذا التنظيم للتصورات لكى يتطابق مع حالة من الشعور أو الاحساس كانت موجودة من قبل . حينئذ نقول أن الشعور أو الاحساس قد نال « تعبيرا » عنه . أننا نكون على حق عندما نقول بهذا المعنى أن الفن تعبير ـ لا اكثر ولا أقل . الا أنه من الضرورى دائما أن نتذكر ـ وهو الشىء الذى يفشل اتباع كروتشه فى بعض الأحيان فى تحقيقه ـ أن التعبير بهذا المعنى هو عملية أخيرة تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسى ومن التنظيم الشكلى ، (الممتع) . ومن الممكن بالطبع أن يخلو التعبير تماما من التنظيم

الشكلى ، ولكننا ـ فى هذه اللحظة ـ سنمتنع تماما عن أن نسميه فنا ، بسبب نفس ابتعاده عن هذا التنظيم .

ويهتم علم الجمال ، أو علم التصور ، بالعمليتين الأوليين فحسب ، الا أن الفن يندرج تحت تلك القيم ذات النوع الوجدانى . ويمكن أن يقال أن كل ما نراه من اضطراب فى المناقشة الدائرة حول الفن ، انما يرجع إلى الفشل فى المحافظة على وضوح تلك التفرقة ، فان الأفكار المتعلقة بتاريخ الفن فحسب تطرح فى مناقشات حول مفهوم الجمال ، ويختلط هدف الفن ، وهو الذى يقتصر على نقل المشاعر ، يختلط بشكل لا يمكن الخلاص منه ، بمميزات الجمال وهى التى تقوم على المشاعر المنقولة عن طريق أشكال معينة .

٩ ـ أن العنصر الدائم فى البشرية الذى يتجاوب مع عنصر الشكل فى الفن ، هو حساسية الانسان الجمالية . انها الحساسية الثابتة . أما الشىء المتغير فهو الفهم الذى يقيمه الانسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية ، وإننا لندين لهذين العاملين ، بالعنصر المتغير فى الفن ـ وهو ما يمكن أن نسميه ، التعبير . وأننى لست متأكدا من سلامة استخدام كلمة « التعبير » كنقيض لكلمة « الشكل » . وتستخدم كلمة « التعبير » للتدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ، ولكن النظام أو القيود التى يحقق الفنان الشكل عن طريقها هى نفسها وسيلة للتعبير . ورغم أنه يمكن تحليل الشكل إلى مصطلحات ذهنية ، مثل المقياس والتوازن والايقاع والتناغم ، الا أنه أمر يرجع إلى الذوق حقا فى أصله ، فهو لا يعتبر انتاجا ذهنيا فى التطبيق العملى الذى يقوم به الفنان . أنه بالأحرى نوع من الشعور الموجه والمحدد ، ونحن حينما نصف الفن بأنه « الرغبه فى التشكيل » ، فإننا لا نتخيل نشاطا ذهنيا شاملا وإنما نتخيل نشاطا غريزيا شاملا . ولهذا السبب فاننى لا أعتقد أن بامكاننا القول بأن الفن البدائى هو شكل أكثر انحطاطا للجمال عن الفن الأغريقى . فرغم أنه قد يمثل نوعا أكثر انحطاطا من الحضارة ، الا أنه يعبر عن إحساس غريزى بالشكل متساو مع الفن الأغريقى ، بل وقد يكون أكثر منه حساسية فى هذا المجال . أن فن مرحلة ما ، لا يعد معبرا عن هذه المرحلة الا إذا كنا نحاول التمييز بين عناصر الشكل وهى عناصر عالمية ، وبين عناصر التعبير وهى عناصر محلية موقوتة . وهكذا فنحن لا نستطيع أن نقول أن « جيوتو » بالنسبة للشكل ، يأتى فى مرتبة أدنى من ميكلانجلو . أنه قد يكون

اقل تعقيدا ولكن الشكل لا يقيم على أساس درجة تعقيده . وبصراحة ، فانني لا أعرف كيف يمكن لنا أن نحكم على الشكل الا على أساس نفس الغريزة التي خلقته .

١٠ ـ حاول الناس ، منذ أيام الفلسفة الأغريقية أن يعثروا فى الفن على قانون هندسي ، ذلك لأنه إذا كان الفن (ذلك الذى عرفوه بالجمال) هو التناغم ، وإذا كان التناغم هو النتيجة المنطقية الدقيقة للعلاقات النسبية ، فسيبدو من المعقول أن نزعم أن تلك العلاقات تتمتع بصفة الثبات . وهكذا ظلت العلاقات النسبية الهندسية المعروفة باسم « القطاع الذهبى » مفتاحا لغوامض الفن ، ولما كانت هذه العلاقات على هذه الدرجة من العالمية فى تطبيقها ، لا فى مجال الفن فحسب ، وإنما فى مجال الطبيعة أيضا ، فلقد نظر اليها فى بعض الأزمنة بنوع من التبجيل الديني . بل لقد قام أكثر من كاتب من كتاب القرن السادس عشر بربط أجزائها الثلاثة بالثالوث المقدس . وقد صيغت هذه العلاقات فى فرضين من فروض اقليدس : الكتاب الثانى ، الفرض الثانى : (يقطع خط مستقيم معين عند نقطة بحيث يكون المستطيل المكون من مجموع الخط وأحد أجزائه مساويا للمربع المنشأ على الجزء الآخر) ، وفى الكتاب السادس الفرض الثلاثين :(النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوى النسبة بين الجزء الأكبر والكل) . والصيغة العادية هى : يمكن أن يقسم خط معين بحيث تكون النسبة القائمة بين الجزء الأقصر والجزء الأطول مساوية للنسبة بين الجزء الأطول ومجموع طول الخط نفسه . ويظهر الفرض الناتج بصورة أولية فى النسبة القائمة بين ٥ ، ٨ (أو ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا) ، بيد أن الناتج لم يكن على هذا النحو من الدقة وانما كان على نحو ما نعرفه فى الرياضة بالعدد الأصم . ولم يكن ما أضافه هذا القول إلى غموضها الشهير قليلا . فهناك قدر كبير من الكتابات حول هذا الموضوع ، إذ بدأ الناس منذ منتصف القرن الماضى تقريبا فى معالجته معالجة جديدة للغاية . وقد حاول الكاتب الألمانى زايسنج أن يثبت أن القطاع الذهبى هو السبيل إلى فهم كل الدراسات المورفولوجية ، فى كل من الطبيعة والفن ، كما نظر جوستاف تيودور فيخنر مؤسس علم الجمال التجريبى ، والذى نشرت أعماله الأساسية فى السبعينات من القرن الماضى ، نظر إلى هذا الموضوع باعتباره واحداً من أهم موضوعات بحثه . ومنذ ذلك الحين اهتم كل مؤلف فى علم الجمال تقريبا بأن يضمن عمله شيئا من التفكير فى هذه المشكلة .

وقد زعم متطرف مثل زايسنج أن هذا البحث هو السائد فى كل مكان من أعمال الفن ، ولكن الأبحاث التالية له لم تثبت زعمه . ومهما يكن من شىء ففى استطاعتنا أن نفرض أن الفنان الجيد يطبق هذا القطاع ، بوعى ، فى عملية بناء عمله ، أو أنه يكتشفه بشكل حتمى عن طريق إحساسه الغريزى بالشكل .

وقد استخدم القطاع الذهبى على الدوام لضمان النسبةالصحيحة بين الطول والعرض فى المستطيلات التى تصنعها النوافذ والأبواب ، وإطارات الصور وأوراق الكتب أو الصحف . لقد قيل أن كل جزء من الكمان الجيد الصنع يخضع للقانون نفسه ، كذلك فهم الناس أهرام مصر عن طريقه كما كان من السهل أن تفسر العلاقات النسبية القائمة فى الكاتدرائيات القوطية : النسبة بين طول ليوان الكنيسة وجزئها المسقوف إلى صحنها المكشوف ، ونسبة العامود إلى العقد ، ونسبة القمة المدببة إلى البرج ، وهكذا . كما استخدمت العلاقة النسبية كثيرا جدا أيضا فى فن الرسم : نسبة الفراغ فوق خط السماء إلى الفراغ من تحته ، ونسبة المقدمة إلى الخلفية ، كما استنتجت تقسيمات متطابقة مختلفة مشابهة من القطاع الذهبى . وتعتبر رسومات بييروديلا فرانشيسكا امثلة دقيقة على التنظيم الهندسى .

١١ ـ ولم يكن القطاع الذهبى هو الذى استخدم وحده ، وإنما استخدمت أيضا كثير من النسب الهندسية ، مثل المربع القائم داخل المستطيل على ضلع عرض المستطيل نفسه ، استخدمت هذه النسب فى عدد لا نهاية له من التركيبات لضمان التناغم او الاتساق المطلوب . وهذه اللانهاية النسبية لمثل هذه التركيبات هى التى تحول دون أى شرح ميكانيكى للاتساق الكلى لأى عمل من أعمال الفن ، ذلك أنه رغم ثبات مقاييس العملية وموازينها الا انها تتطلب نوعا من الغريزة والحساسية لاستخدامها فى انتاج تأثير رقيق . وقد أحب أيضا أن أطرح فرضا قائما على أوزان الشعر . فمن المعروف جيدا أن أى وزن منتظم تماما فى الشعر يكون من الرتابة بحيث لا يمكن احتماله . وقد حقق الشعراء حريتهم ازاء أوزانهم ، فعكسوا جزئيات الأوزان ، وهكذا امكن أن ينعكس اتجاه الايقاع كله . وكانت النتيجة اكثر جمالا بصورة لا تقارن . وبنفس الأسلوب ، قد تكون بعض النسب الهندسية المعينة ، وهى النسب التى ورثناها من بناء الكون ، هى المقاييس المنتظمة التى يبتعد عنها الفن بدرجات

متفاوتة . وتتحدد مسافة هذا البعد ، مثل تنويع الشاعر لايقاعه ومقياسه لا عن طريق القوانين ، وإنما عن طريق غريزة الفنان وحساسيته . وإننى لاشعر أن مثل هذا الفرض ، ينال من الاثبات أكثر مما ينال من النقض ، عن طريق تحليل مماثل عن الأوانى الاغريقية وضعه مستر جاى هامبيدج (التناسب الدينامى ، مطبعة جامعة اكسفورد سنة ١٩٢٠) ، وهو اكثر التحليلات الهندسية الصحيحة التى اعرفها عن الفن نجاحا . فان الأوانى الأغريقية تتفق فعلا مع قوانين هندسية صحيحة ، وهذا هو السبب فى أنها فى كمالها على مثل هذه الدرجة من البرودة وانعدام الحياة . فانك لتجد على الدوام حيوية أكثر وبهجة أكبر فى إناء غير معقد لأحد الفلاحين . ومن المؤكد أن اليابانيين ، يشوهون ـ عامدين ـ الشكل الذى ينشأ تلقائيا على عجلة الفخار ، لأنهم يشعرون أن الجمال الحقيقى ليس منتظما بهذه الصورة .

١٢ ـ قد يعنى التشويه ابتعادا عن التناغم الهندسى المنتظم . أو بشكل أكثر تعميما ، يتضمن التشويه عدم إهتمام بالنسب التى يقدمها العالم الطبيعى . وعلى ذلك يمكننا أن نقول ، أن هناك تشويها من نوع ما موجود فى كل الفنون ، بصورة عامة ، وربما كان بصورة متناقضة . فقد شوه النحت الأغريقى نفسه من أجل الاقتراب من المثال . إذ لم يكن خط الانف والحاجب ابدا بمثل هذه الاستقامة فى الواقع بل ولم يكن الوجه بيضاويا بهذا القدر ، ولم يكن النهدان مستديرين بهذه الصورة ، كما تتمثل هذه الاعضاء مثلا فى تمثال افروديت ميلوس . ومن المؤكد انه من الصعب أن نعثر على أى عمل من أعمال الفن قبل عصر النهضة الايطالية لا يبتعد بطريقة أو بأخرى عن الحقيقة . ففى القرن السادس عشر ، حدث أن أصبحت نزعة التماثل الحرفى شائعة ، نتيجة لسوء فهم هدف الفن الكلاسيكى . ولكن هذا لم يستمر لفترة طويلة : ففى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، هجر الناس لسبب أو لآخر مفهوم النهضة عن الفن ، ولم يحدث الا فى القرن التاسع عشر ، ذلك القرن الملىء بالمجددين المزيفين ، أن أصبح التماثل الحرفى عاديا مرة أخرى .

ومع ذلك فان هناك درجات متفاوتة من التشويه ، ونستطيع أن نقول ، أن واحداً من تلك التمرينات لا يهدف إلى تحويل الحقيقة إلى صورة مثالية . وليس من حق المتفرج أن يحتج الا حينما تنتهك حرمة الطبيعة . فمن الممكن أن يرسم خط الحاجب والأنف مستقيما ، ولكن لا يصح أن ترسم الساق ملتوية

بشكل يستحيل تصوره . فالمسألة هنا تتوقف على الدرجة ، ولكن من المرفوض أن تصل إلى درجة الاختلاف الكامل . ولكن أين يمكننا أن نرسم خطا فاصلا بين الدرجتين ؟ أننا إذا تركنا الفن الأغريقى جانبا ونظرنا إلى الفن الكلتى المبكر أو إلى الفن الصينى فسنجد أن التشويه قد قطع شوطاً بعيداً حتى ضاع التماثل الحرفى تماماً ، ولا نجد أمامنا الا تخطيطا هندسيا فحسب . وفى الفن البيزنطى نجد أن الرغبة فى اعطاء نوع من التماثل الرمزى مع مثال معين قد حرمت الأشكال الانسانية من انسانيتها (شكل ٣٠) . فالمسيح على حجر العذراء ليس طفلا ، ولكنه تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته ووقاره . وفى الفن القوطى ، يرسم كل شىء لكى يساهم فى سعى الكاتدرائية المفرد لكى تعبر عن الطبيعة المتسامية للاحساس الدينى ، وهنا تغطى رمزية الفن البيزنطى على مثالية الفن الأغريقى ، ذلك أن هدف الفنان ليس هو التماثل الحرفى مع الواقع . وفى الفن الصينى ، والفن الفارسى ، وفى الفن الشرقى عموما ، تستخدم الدوافع ، لا بشكل واقعى ، وانما بأسلوب حسى ـ أى أنها تساهم فحسب فى حيوية تخطيط الفنان وإيقاعه العام .

وكل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف أملته إما رغبة الفنان فى وضع شكل معين ، أو رغبته فى ايجاد كتلة أو شكل موحد أو متوازن ، أو أملته رغبته فى صنع شىء متعال عن الواقع ، شىء روحى . واعتقد انه من الممكن أن يظن أن الهدف الثانى ، وهو الرغبة فى اعطاء الفن صبغة رمزية ، ليس هدفا جماليا بصورة دقيقة . فان أعمالا قليلة من أعمال الفن ، هى التى يمكن أن تكون مؤثرة مثل الكنائس البيزنطية فى رأينا ، ولكن الفن هو ـ جزئيا ـ من صنع الزمن . ويمكننا أن نقول أن الانطباع الناتج ليس انطباعا فنيا خالصا ، ولكنه انطباع تاريخى فى ناحية منه ، ودينى فى ناحية أخرى ، ومناخى من ناحية ثالثة ـ كما أنه لا يصح ارجاعه ـ على هذا الامتداد ـ إلى قوة الفنان . فانك إذا عزلت الفن ، فستنزل به إلى مستوى عناصر الشكل واللون .

١٣ ـ إن الأسباب النفسية التى تدفع الفنان (والفنان الكامن فى كل منا) إلى أن يعبر عن نفسه فى شكل من الأشكال ، دوافع غامضة ، رغم أنه لا شك فى امكانية توضيحها على أساس فسيولوجى . ولكن الغريزة التى تدفعنا إلى أن نضع أزراراً لا ضرورة لها على ملابسنا ، وأن نطابق بين الوان جواربنا ،

وأربطة عنقنا أو قبعاتنا وستراتنا ، والتى تدفعنا إلى أن نضع الساعة فى منتصف سجاف المدفأة وأن نضع البقدونس حول شريحة اللحم الباردة ، هى نفسها المثيرات البدائية غير المهذبة للغريزة التى تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافع فى شكل من الأشكال . فالنحات الذى نحت الجواد الصينى المرسوم فى كان بوسعه ان ينحت جواده بصورة أكثر واقعية فى غير ما جهد كبير ، ولكنه لم يكن مهتما بتشريح الجواد ، لأن الجواد قد بعث فى ذهنه تخطيطا معينا لمجموعة من الكتل المنحنية ، فكان على التواءة العنق ، واستدارات المعرفة ، وانحناءات الكفلين والسيقان ، أن تشوه لكى يتم تنفيذ هذا التخطيط . وكانت النتيجة شيئا ليس شديد الشبه بالجواد ـ بل هو فى الواقع شىء غالبا ما يؤخذ خطأ على أنه اسد ـ ولكنه مهما يكن من شىء عمل مؤثر جدا من أعمال الفن .

ومن المصادفات أن هذا الجواد الصينى ينتسب إلى أعظم فترات الفن الصينى الأمر الذى يحمل الانسان المرتاب إلى أن يسلم بأنه عمل فنى جيد . ولكن حينما نأتى إلى عمل حديث من أعمال الفن ، إلى رسم مثل « راحة الموديل » بريشة هنرى ماتيس ، فان إحساساً عميقاً بالعداء يثور حينئذ . ومع ذلك فان المبدأ الذى يتضمنه العملان واحد فى الحالتين ، فان ماتيس ليس مهتما بالموديل باعتبارها كائنا حيا ، كما أنه ليس مهتما بالمنظر من أجل خصائصه البنائية ، ولكن هذه الأشياء قد بعثت عملا مشروعا من أعمال الفن فحسب ، ولكنه أيضا أدراك حدسى للموضوع أكثر حيوية بكثير من أى عمل يمكن أن ينجزه التقليد والتماثل الحرفى .

إن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الفن . يمكننا أن نقول مؤقتا ، انه رغم أن العمل الفنى يتضمن دائماً شكلاً من الأشكال ، فان الأشكال جميعا ليست بالضرورة عملا من أعمال الفن . ويتضمن « العمل الفنى » عادة درجة معينة من التعقيد ، فنحن نحول المصطلح إلى تصميم هندسى بسيط من الدوائر والمثلثات ، بل ونحوله إلى التصميم المهوش ، وإن كان متكاملا ، لبساط مصنوع على الآلة ، رغم أن مثل هذه الأشكال قد تكون جيدة التوازن أو التطابق الكامل .

١٤ ـ إن ما نتوقعه حقا فى العمل الفنى هو عنصر شخصى معين ـ إذ أننا نتوقع من الفنان أن يتمتع ، إن لم يكن بعقل متميز ، فبحساسية متميزة على

الأقل . أننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شيء أصيل ـ هذا العنصر الشخصي هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم . وهذا التوقع هو الذي يؤدي إلى سوء فهم أكيد لطبيعة الفن ، لأنه يمنع الانسان المباشر من رؤية كل الاعتبارات الأخرى . إذ ينكب مثل هذا الانسان على مضمون صورة معينة أو مدلولها حتى أنه لينسى أن الحساسية وظيفة سلبية للإطار الانساني ، وأن الأشياء الموضوعية المنعكسة على حساسية انسان ما ، تتمتع بوجودها الموضوعي الخاص . وحينما ينتقل من الحساسية إلى السخط الأخلاقي ، أو مختلف الحالات الشعورية المتضخمة من أي نوع ، حينئذ يصبح العمل الفني ـ على هذا المدى ـ مفتقدا للوضوح والشفافية . وهذا يعني أنه من العدل والاقناع أن نصف العمل الفني بأنه تصميم معين محمل بقدر من الحساسية .

١٥ ـ ربما كان من الواجب أن نحدد كلمة « التصميم » Pattern بصورة أكثر دقة . فهي تتضمن في استخدامها العادي ـ شكل قطعة من القماش مثلا ـ توزيع الخطوط والألوان في تكرارات معينة محددة . فالشكل يتضمن درجة معينة من الانتظام داخل حدود إطار من التخصيص ـ ففي الصورة يكون هذا الاطار هو إطار الصورة بالتحديد . ونحن نعرف أن وراء هذا المفهوم البسيط عن التصميم درجات متزايدة من التعقيد ، وأول هذه الدرجات ، هي التناسق ، فبدلا من تكرار تصميم ما في متتاليات متوازنة ، يعكس التصميم أو يقلب تماماً . ومن المحتمل أن يكون منهج هذه العملية قد تكون خلال بعض اللحظات التكنيكية المناسبة في عملية النسيج . فبدلا من التكرار ، نحصل على توازن دقيق ، مثلما نرى في صورة الحيوانات المتقابلة الشائعة جدا في الفن الشرقي . وكانت درجة التعقيد التالية ، هي التخلي عن التوازن المتطابق بين طرفين في صالح التوازن الشائع في العمل الفني كله . فان للعمل الفني نقطة محورية خيالية (متشابهة لمركز الثقل) وحول هذه النقطة ، تتوزع الخطوط والسطوح والكتل بالطريقة التي تكفل لهم أن « يستقروا » في حالة التوازن والتعادل الكامل .

١٦ ـ سوف نقوم بتحديد الشكل فيما بعد (أنظر الفقرة رقم ٢٦) الا أنه ليس هناك ما هو غامض حقا في هذا المصطلح . والقاموس يقدم المعنى على أنه « الهيئة ، ترتيب الأجزاء ، جانب مرئي » . وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئته ، أو ترتيب أجزائه ، أو جانبه « المرئي » . فاننا سنجد شكلا حالما كانت

هناك هيئة ، وحالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضهما لكى يضعوا نسقا مرئيا . ولكننا من الطبيعى حينما نتحدث عن شكل عمل فنى ما ، فإننا نضمن كلامنا ، أنه شكل « خاص » بطريقة معينة ، أو أنه شكل يؤثر فينا بطريقة معينة .

ولا يتضمن الشكل معنى الانتظام ، أو التوازن أو أى نوع من التوازن الثابت . فاننا نتحدث عن شكل الرجل الرياضى ، ونحن نعنى تماما نفس الشىء الذى نعنيه ونحن نتحدث عن شكل عمل فنى . والرجل الرياضى يكون ذا شكل جميل حينما لا يحمل جسمه لحماً زائدا ، وحينما تكون عضلاته قوية ، ومشيته جميلة وحركاته اقتصادية غير متعبة . إننا نستطيع أن نقول نفس الشىء تماما عن تمثال أو صورة . ولننظر إلى صورة على سبيل المثال ، ولنر ماذا يحدث حينما ننظر اليها . لسوف نزعم أنها صورة جيدة ، وأنها ، كما يقول المثل « تحركنا » .

١٧ ـ المثال الذى سأتناوله هو رسم ملون بريشة الفنان اليابانى العظيم كاتسوتشيكا هوكوساى (١٧٦٠ ـ ١٨٤٩) . وعلينا بجانب اعترافنا للصورة بأنها صورة جيدة ، أن نفترض أن الشخص الذى سينظر اليها فى حالة عقلية سوية . أن كل ما هو ضرورى فيه ، هو أنه يتمتع بعقل « مفتوح » بصورة كاملة . أنه يجب ألا يتوقع أن يرى نوعا بذاته من الصور ، بل ولا حتى صورة تماثل تلك التى سيراها . انه لا يفعل شيئا الا أن يسير بالقرب من المكان ، لا يفكر فى شىء بعينه ، ثم ينتهى إلى الوقوف أمام هذا الموضوع أما ما يحدث بعد هذا فهو أمر يتعلق إلى حد كبير بالجنسية والجنس . ولكننا سنتناول المشكلة من أكثر جوانبها غموضا ، ولنفترض أن متفرجنا رجل انجليزى عادى . فاذا وقف مراقب ذو خبرة ، مختبئا بحذر وراء احدى الستائر ، فانه سيلاحظ اتساع عينيه ، بل وسيلاحظ انحباس أنفاسه ، وربما سمع منه صوتا يدل على الاندهاش . وهو قد يتسمر هناك ، ربما لثلاثين ثانية . وربما لخمس دقائق ، ثم سيمضى فى طريقه ، وربما كتب خطابا فيما بعد ، حيث تنفجر صدمة الفرح التى تلقاها بتلك الصورة السلبية ، تتفجر فى فيض من المبالغات الفريدة .

١٨ ـ لقد اخترعت نظريات عديدة لتفسير أعمال العقل فى مثل هذا الموقف ، ولكن معظم هذه النظريات تخطىء فى رأيى ، عن طريق المبالغة فى

تقدير تأثير الحدث والحاحه . إننى لا أصدق أن شخصا ذا حساسية واقعية ، يمكن أن يقف أبدا أمام صورة ما ، ثم بعد عملية تحليل طويلة يعلن انه قد تمتع بها . إننا أما أن نحب عند النظرة الأولى وأما الا نحب أبدا . ومن الطبيعى أن تكون هناك لحظات ، حيث لا يكون من الممكن أن يتلقى المتفرج انطباعا تلقائيا دائما لسبب أو لآخر : يجب أن يعزل العمل الفنى على الدوام . إن أعمالا فنية عديدة ـ كواجهة الكاتدرائية القوطية مثلا ـ تكون بناء معقدا مكونا من عدة أعمال فنية منفصلة ، ولا يضمها الا وحدة بسيطة فى المفهوم أو التنفيذ ، ولكن هذا هو التكييف الوحيد الذى تصنعه الحاجة . إننا نقول أن عملا فنيا معينا « يحركنا » ، وهذا تعبير دقيق . فالعملية التى تحدث داخل المتفرج عملية وجدانية ، فهى تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التى قد يربطها العالم النفسانى بعاطفة ما . ولكن ربما كانت الحقيقة هى ما قالها اسبينوزا وكان أول من أبرزها (فى الجزء الخامس من كتاب « الأخلاق » ، الفرض الثالث) وهى أن العاطفة تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها . وأكثر النظريات نجاحا من بين تلك النظريات التى تقبل فكرة التأمل الطويل التلقائى ، هى نظرية اين فوهلونج Einfuhlung وما كتب عن هذه النظرية ضخم جدا ، ولكنها حصلت على التعبير الكلاسيكى عنها على يد تيودورليبس Theodor Lipps وهو واحد من أعظم من كتبوا فى علم الجمال . وقد ترجمت كلمة Empathy إلى Einfuhlung « تسرب الأنفعال » ، أو « انتقال الانفعال » ، على قياس Sympathy ـ التعاطف ـ وكما أن كلمة التعاطف Sympathy تعنى الاحساس « مع » فان كلمة تسرب الانفعال Empathy تعنى الاحساس « فى » فاننا حينما نشعر بالتعاطف مع الانسان المحزون فاننا نعيد تمثيل احساسات الآخرين فى انفسنا ، وحينما نتأمل عملا فنيا ، فاننا نزج بأنفسنا ، داخل أطار هذا العمل الفنى ، وستتحدد مشاعرنا تبعا لما سنجده هناك ، وتبعا للمكان الذى نحتله . وليس من الضرورى أن تكون هذه التجربة مرتبطة بملاحظتنا للأعمال الفنية ، فمن الطبيعى اننا نستطيع أن « نزج باحساسنا فى » اى شىء نلاحظه ، ولكننا حينما نعمم القضية بهذا الشكل ، لا يكون هناك سوى تمييز ضئيل بين تسرب الانفعال والتعاطف . إننا إذا ما نظرنا إلى هذا الرسم اليابانى ، فسينجذب انتباهنا إلى الرجال فى القوارب ، ولابد أننا سنشعر بالتعاطف معهم فى خطرهم ، ولكن إذا تأملنا الرسم باعتباره عملا فنيا ، فستستثير انسيابة الموجة الهائلة مشاعرنا

اننا نلج في حركتها المتصاعدة ، وسنشعر بالتوتر القائم بين جيشانها وبين قوة ثقلها ، وبينما تتكسر راس الموجة إلى زبد متناثر ، فإننا نشعر بأننا نحن انفسنا نمد مخالبنا الغاضبة لكى تستند إلى الأشياء القريبة تحتنا .

١٩ ـ إن العمل الفنى هو بمعنى من المعانى تحرير للشخصية ، إذ تكون مشاعرنا ـ بصورة طبيعية ـ مكبوتة مضغوطة . إننا نتأمل عملا فنيا ، فنشعر بشىء من التنفيس عن مشاعرنا بل إننا لا نشعر بهذا التنفيس فحسب ـ والتعاطف نوع من التنفيس عن المشاعر ـ ولكننا نشعر ايضا بنوع من الاعلاء ، والعظمة والتسامى . وهنا ، يكمن الاختلاف الاساسى بين الفن والاحساس العاطفى ، فالاحساس العاطفى تنفيس عن المشاعر ، ولكنه أيضا نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان . والفن أيضا تنفيس عن المشاعر ، ولكنه تنفيس منشط مثير . فالفن هو علم اقتصاد الوجدان ، انه الوجدان متخذا شكلا جميلا .

٢٠ ـ ويعترض أحيانا على نظرية « تسرب الانفعال Einfuhlung " بأنها لا تنطبق الا على الفن التشكيلى ، وبأنها لا تستوعب ردود افعالنا الجمالية تجاه اللون مثلا . فقد تحركنا زرقة السماء الايطالية ، أو بريق الغروب ، ولكن ليس لهذه الأشياء شكل معين يمكن لمشاعرنا أن تلجه . ولكن ، هل نستطيع أن نسمى مثل هذه الأشياء اعمالا فنية ؟ أليست هى مجرد ظواهر نسلك ازاءها على اساس حسى ؟ ضع إلى جانب زرقة السماء أو بريق الغروب لونين أو اكثر ، وستتكون على الفور علاقة شكلية بين تلك الألوان . فالفن كله تطور لعلاقات شكلية ، وحيثما يكون هناك شكل فسيمكن أن يكون هناك تسرب للانفعال . اما مسألة « تسرب انفعالنا » بشكل دائم حينما ننظر إلى صورة ما ، فهذا شىء آخر . فقد بدأت بأننا ننظر إلى الصورة بعقل حر تماماً ، ولكن هذا ظرف نادر الحدوث ـ فى مثل نقاء القلب ، الذى هو شرط رؤية الله .

٢١ ـ هناك كثير من الكلام حول ردود افعالنا الفردية ازاء شكل العمل الفنى . ولكن من الطبيعى انه ليس من الضرورى ان يكون الشكل هو كل ما هو موجود فى العمل الفنى ، كما اننا لا نسلك دائما بهذه الطريقة الشخصية المنعزلة . فان الكنيسة القوطية لم تشيد بهدف واحد هو أن نعطى مشاعرنا نوعا من الاحساس بالرفعة ، بل لقد هدفت إلى اشياء أخرى كثيرة إلى جانب هذا ـ كأن تكون صالة للغناء ، ومكانا لممارسة الطقوس ، وبيتا مليئا

بالصور لتعليم الاميين . ولقد كانت تلك الكنيسة كل هذه الأشياء فى وقت واحد . ولكى نعود إلى رسم هو كوساى نقول : يمكن أن نضع هذا الكلام فى الاعتبار أيضا بالمعنى التعاطفى الذى ذكرته - بالبساطة التى نراها فى صورة موجة هائلة تغلب قاربين محملين بالناس على أمرهما . وتكون تلك الجوانب « مضمون » الصورة ، ومن الممكن تأمل هذه الجوانب بأفضل طريقة ممكنة بعد أن تتطور قاعدتها العضوية تطورا بعيدا (انظر الفقرة رقم ٣٢) . الا أننا نستطيع أن نوضح ما نعنيه بكلمة « المضمون » عن طريق تأمل أنواع معينة من الفن ، خالية تماما من المضمون نفسه .

٢٢ - أن صناعة الفخار ، هى أبسط الفنون جميعا وأكثرها صعوبة فى آن واحد . وهى أبسط الفنون لأنها اكثر اولية ، وهى أكثر الفنون صعوبة لأنها أكثر تجريدا . وصناعة الفخار من الناحية التاريخية ، من بين أوائل الفنون التى ظهرت على الأرض . فقد صنعت اقدم الأوانى بالايدى من الطين الخام المستخرج من الأرض ، كانت مثل هذه الأوانى تجفف فى الشمس والهواء ، وحتى فى المرحلة التى سبقت قدرة الانسان على الكتابة ، وقبل أن يكون له ادب أو حتى دين . كان يملك هذا الفن ، ومازال بامكان الأوانى التى صنعت فى ذلك الزمن أن تحركنا بشكلها المؤثر ، وحينما اكتشفت النار وتعلم الانسان أن يجعل أوعيته أكثر صلابة وقدرة على البقاء ، وحينما اخترعت العجلة ، واستطاع صانع الفخار أن يضيف الايقاع والحركة المتصاعدة إلى تصوراته عن الشكل ، حينئذ تواجدت - او توافرت - كل الأسسّ اللازمة لهذا الفن الأكثر تجريدا . لقد نشأ الفن وتطور من أصوله الوضعية ، حتى أصبح فى القرن الخامس قبل ميلاد المسيح ، الفن الممثل لأكثر الأجناس التى عرفها العالم من قبل ثقافة وحساسية . فالزهرية اليونانية نموذج للتناغم الكلاسيكى . وحينئذ قامت حضارة ناحية الشرق ، فجعلت من صناعة الفخار فنها الأثير والاكثر تعبيرا عنها ، بل واستطاعوا أن يدفعوا بهذا الفن إلى صور أندر نقاء مما استطاع الاغريق أن يحققوه . فالزهرية اليونانية تمثل تناغما جامدا (ستاتيكيا) اما الزهرية الصينية - حينما تتحرر من التأثيرات المفروضة للثقافات الأخرى والأساليب الفنية المخالفة فقد حققت تناغما متحركا (ديناميا) فانها ليست مجرد علاقات بين الأعداد ، ولكنها حركة حية أيضا . انها ليست شيئا خزفيا ، وانما هى زهرة حقيقية .

وكان للنماذج الكاملة من صناعة الفخار ، المتمثلة فى فن الاغريق والصين مثيلاتها المتقاربة فى البلدان الاخرى : فى بيرو والمكسيك ، وفى انجلترا ، واسبانيا فى العصور الوسطى ، وفى ايطاليا عصر النهضة ، وفى المانيا القرن الثامن عشر ـ وفى الحقيقة ان هذا الفن ، جوهرى ومرتبط بالاحتياجات الأولية للحضارة لدرجة كبيرة ، حتى أنه لابد للمزاج القومى من أن يجد التعبير عن نفسه فى هذا المجال . بل انه ليمكنك أن تحكم على فن بلد من البلدان ، وأن تحكم على رقة احساساته عن طريق صناعة الفخار لديه ، فانه مقياس لذلك أكيد . وصناعة الفخار فن خالص ، انها فن تحرر من كل رغبة فى التقليد . وفن النحت ، وهو أقرب الفنون صلة بصناعة الفخار ، له اتجاهات تقليديةمنذ بدايته ، وربما كان لهذا السبب أقل حرية فى التعبير عن ارادة التشكل من صناعة الفخار ، أن صناعة الفخار فن تجسيمى بأكثر معانى هذه الكلمة تجريدا .

٢٣ ـ يجب الا نخاف من كلمة « مجرد » هذه . فالفنون جميعا مجردة بشكل مبدئى . والا فماذا تكون التجربة الجمالية ، التى نزع عنها غطاؤها العارض وارتباطاتها سوى استجابة من جسم الانسان وعقله للتناغمات المنعزلة أو المخترعة ؟ إن الفن هروب من الفوضى . إنه حركة محسوبة محكومة بالأرقام ، إنه كتلة يحكمها مقياس معين ، إنها تلقائية المادة وفوضاها تبحث عن ايقاع الحياة (انظر الفقرة ١٨٢) .

٢٤ ـ ولكى نحصل على نقيض كامل لمثل هذا الفن المجرد ، يمكننا أن نتناول عملا من أعمال الحقبة الأكثر انسانية فى تاريخ الفن الأوروبى ، مثل رسم الوجه المرمرى البارز لشاب ، من عمل نحات ايطالى فى أوائل القرن السادس عشر . قال راسكين ذات مرة « أن أفضل الصور الموجودة للمدارس العظمى هى كلها صور لوجوه ـ Portraits أو مجموعات لوجوه ، وهى دائما لأشخاص بسطاء جدا ليسوا من النبلاء أبدا .. لقد امتحنت قوة هذه المدارس الحقيقية إلى أقصاها ، ولم يحدث أبدا ـ فى حدود علمى ـ أن برزت هذه القوة بمثل هذا النفاذ مثلما يحدث فى رسم رجل أو امرأة . والروح التى كانت تكمن فيهما .. وأيا ما كان عظيما حقا فى الفن الاغريقى أو المسيحى ، فهو أيضا شىء انسانى على وجه التحديد .. » ورسم الوجه من الناحية التاريخية كما تبين راسكين ، خاصية مميزة لفترات معينة نسميها نحن بالانسانية .

والانسان فى مثل هذه الفترات هو المعيار لكل شىء بل أن كل ما يصنع انما يصاغ ليسهم فى التعبير عن وعى الانسان بخيويته الخاصة . ومن ثم يصبح الفن إعرابا وتقديرا لانسانية الانسان نفسها . ولا مرية فى أن هذا هو الأساس الحقيقى لشيوع رسم الوجوه . ولم يضعف من هذه النظرية أن المصورين يختارون دائما اقبح زملائهم لكى يصورونهم ، ذلك لأن الانطلاق من الواقع من أجل تصوير مثال معين يعتبر هزيمة للدافع النرجسى (عبادة الذات) ، الذى يتطلب دائما صورة يمكن الوثوق بها .

ويتطابق ظهور رسم الوجه مطابقة تكاد تكون دقيقة مع ظهور الرواية . فقد تحقق الدارسون من أن رسوم وجوه دانتى وآخرين فى الرسوم المائية المعزوة إلى جيوتو بدأت فى كنيسة بارجيللو فى فلورانس التى يعود زمن تشييدها إلى سنة ١٣٣٧ وأن بوكاشيو كتب حكايته الأولى سنة ١٣٣٩ ، وكتب « الديكاميرون » بعد تسع سنوات من هذا التاريخ . ومثلما كان رسم الوجه الأول مجرد جانب مسطح Flat Profile كذلك كانت الشخصية فى الرواية الايطالية المبكرة ضحلة العمق إلى حد ما . وليس للمرء أن يمضى فى هذه المقارنة بعيدا ، فمن المؤكد أن الرواية لم تحصل على الثبات النفسى والدقة التى اتضحت بالفعل فى رسم الوجه مع نهاية القرن الخامس عشر الا فى فترة متأخرة جدا بعد ذلك ـ ربما تصل إلى القرن السابع عشر . ولكن الاهتمام العام بالشخصية ، والمشترك بين كل من الرسم والرواية ، كان قد احرز تطورا مستمرا سريعا منذ أوائل عصر النهضة ومازال هذا التطور يتقدم حتى الآن . ويمكننا أن نرسم خطين قريبين متوازيين بين صورة فريث « يوم الدربى » ، وبين رواية مثل « يوميات بيكويك » ، فهناك نفس الافتقاد إلى القيم الشكلية ، ونفس التركيز على الشخصيات الانسانية ، ونفس نوع الاهتمام العاطفى .

وعلى ذلك فيمكننا أن نصف رسما جيدا بالمعنى الانسانى لأحد الوجوه ، بأنه رسم صادق لشخصية فرد معين . إن اهتمامنا من نوع سيكولوجى ـ وهذا يعنى أننا لا نصدر أحكاما أخلاقية على شخصية الفرد المرسوم أننا لنحس بالرضاء إذا بان لنا أن الفنان قد أدرك شخصية موضوعه فى تفردها وتميزها ، ونقتنع ببراعته الرشيقة ومهارته المتمثلة فى معرفته وفهمه لوسيلته الفنية التشكيلية . والآن لابد أن يكون من الواضح أن « الاثارة » التى نحسها نتيجة لمثل هذا العرض ليس من الضرورى أن تكون من نوع جمالى .. إننا غير

مهتمين بميزة مجردة للجمال ولكننا مهتمون بالتعرف على شيء قد يمكن لنا أن نسميه الحقيقة العلمية . وليس الفنان فى مثل هذه الحالة الا مجرد عالم نفسى يستخدم الألوان ، وكثير من عظماء مصورى الوجوه من هذا النوع . ومهما يكن من شيء فان كثيرا من صور الوجوه هى أعمال فنية عظيمة ، حتى اننا لابد أن نسأل انفسنا فى النهاية ، ما الذى يميز بين رسم لوجه يعتبر وثيقة سيكولوجية عن رسم لوجه يعتبر عملا فنيا ؟ قد يجيب أحدهم : أن ما يميزهما ببساطة هى القيم الجمالية ، أى العلاقات الشكلية ، للفراغ واللون التى تشكل النظام البنائى لكل الأعمال الفنية . وبهذا المعنى ، قد يقبل رسم لأحد الوجوه على أساس قيمته الظاهرة باعتباره حياة جامدة ، ولن تكون هناك ضرورة تلزمنا بأن نميز بين ملامح وجه صورة هالز Hals المسماة « الفارس الضاحك » وبين رباط الحذاء المزركش الجميل الذى يزينه . ولكننا نقوم بمثل هذا التمييز بينهما فعلا . وهذا شيء بعيد تماما عن الاهتمام السيكولوجى الذى ذكرته منذ قليل . ومن الممكن أن يسمى هذا الأهتمام بالأهتمام الفلسفى . فان المصور او النحات - فى أجود رسوم الوجوه - يضع وراء الشخصية الفردية لمن يصوره تلميحات عالمية معينة . ويمكننى - بشكل أفضل - أن أصور ما أعنيه بمثال أدبى مشابه آخر . ليست شخصيات مسرحيات شيكسبير العظيمة مجرد شخصيات فردية ، ورغم كل واقعيتها وأخلاصها للحياة ، ولكنها أيضا أمثلة أو طرز لعواطف الانسانية وأهوائها بشكل عام . إننا لا نستمد من أبطال مسرحيات شيكسبير مجرد الانطباع الحسى عن الحيوية ، ولكننا نستمد منها أيضا إحساسا بالجلال ، وهو رد الفعل التخيلى للانطباع الحسى .

٢٥ - يمكننا على ذلك أن نستنتج أنه قد توجد ، إلى جانب القيم الشكلية الخالصة مثل تلك التى وجدناها فى الاناء الفخارى قد توجد قيم سيكولوجية ، وهى القيم التى تبرز من خلال مشاركتنا العاطفية الانسانية العامة ومن خلال اهتمامنا ، بل توجد تلك القيم التى تبرز من خلال حياتنا اللاواعية ، وبعد تلك القيم ، توجد القيم الفلسفية التى تبرز من خلال مستوى عبقرية الفنان وعمقها . وربما كانت تلك الكلمات غامضة بعض الشيء - على الأقل كلمة « عبقرية » هذه . ولكن لكى نضع قولنا فى كلمات أبسط ، يمكننا أن نقول أنه حينما تكون كل الجوانب - بين الفنانين - متشابهة - القدرة التكنيكية وتحديد التعبير الاقتصادى والنظرة السيكولوجية الثاقبة - فان الفنان الأكثر عظمة ،

هو ذلك الذى يتمتع بالذهن الأكثر اتساعا ، هو ذلك الرجل الذى لا يرى ولا يشعر بالأشياء التى تواجهه مباشرة فحسب ، ولكنه يرى هذا الشىء فى دلالاته العالمية ـ أى أنه يرى الواحد فى المتعدد ويرى المتعدد فى الواحد . ولكننا لا نستطيع أن نؤكد بقوة كبيرة أن الفنون التشكيلية هى فنون مرئية ، تعمل من خلال العينى ، تعبر عن حالة شعورية معينة وتنقلها . فاذا كان لدينا أفكار نريد التعبير عنها ، فان الوسيلة المناسبة لذلك هى اللغة . فالفنان غير قابل لنقل الأفكار فى مخاطرته الفنية . الا أن عمله لا يتم عن طريق تقديم مثل تلك الأفكار ، ولكنه يتم عن طريق نقل رد فعله الوجدانى ازاءها .

٢٦ ـ ولنفحص الآن عن قرب أكثر البناء الحقيقى لأحد الأعمال الفنية ، ومن المعتاد أن يستخدم فن التصوير سجلا لهذا العمل ، وقد لا يؤدى ابتعادنا عن تلك العادة الا إلى زيادة الصعوبة على القارىء ، الا أننا ينبغى أن نتذكر أن التصوير ليس الا أحد الفنون المرئية ، ولا يبدأ تفوقه الا منذ عصر النهضة فهو على ذلك فن حديث نسبيا . وهناك دلائل تشير إلى أنه فى المستقبل ستتجه الزخرفة الداخلية interior decoration إلى أن تزاحم الصورة على الجدار ، لذلك فان الأهمية النسبية لذلك الفنّ تقابل الآن تحديا بالفعل . وقد يكون من الممكن أن نحلل مشكلة الأسلوب ، أو علم التركيب ، وكل المسائل الأخرى المتعلقة ببناء العمل الفنى ، عن طريق مصطلحات الهندسة المعمارية أو النحت ، بل وعن طريق مصطلحات صناعة الفخار والنقل من النماذج ، أو أى من الفنون الأخرى التى تسمى بالفنون « الصغرى » . ولكن التمييز بين الفنون « الجميلة » و « الفنون التطبيقية » تفرقة ضارة مؤذية ، فمن خلال ما قلناه من قبل عن طبيعة الجمال سيكون من الواضح أن ميزة الجمال هذه انما تتواجد فى أى عمل فنى ، بغض النظر عن هدفه النفعى أو حجمه أو ندرة وقيمة المادة التى صنع منها . فالعاج ، بالنسبة لحاسة اللمس أكثر إمتاعا من العظم ، والحرير أكثر من الصوف ، وحجر الفرفيرى (السماق) أكثر من الجبس الباريسى ، ولكن العمل الفنى ، من خلال نفس عملية استغلال مميزات المادة التى يصنع منها ، فانه يتغلب على جوانب القصور الموجودة فى تلك المادة .

هناك طرق مختلفة ، يمكننا بها أن نحلل العمل الفنى . إذ يمكننا أن نتناول العناصر الفيزيقية فى صورة معينة ، ثم نعزل هذه العناصر ، ونتأملها ، ونقيمها

كل عنصر منها على حدة ، ثم فى ارتباط الواحد منها بالآخر . وربما كان هناك خمسة من مثل تلك العناصر ، ايقاع الخط ، وحجم الأشكال ، والفراغ ، والضوء والظل ، ثم اللون ، وهذا هو وضعها ـ فى معظم الحالات من ناحية ترتيبها لا بالنسبة لأهميتها المطلقة ، ولكن لمجرد اعتبارها مراحل متتالية فى ذهن الفنان . فالشكل لابد أن يتحدد عن طريق خط معين ، وهذا الخط ، لابد أن يكون ذا ايقاع خاص به ، الا إذا أراد الفنان أن يكون مجردا من الحياة ، ولابد من أن يفكر الفنان فى حجم الأشكال وفى الفراغ وفى الضوء والظل فى ارتباط وثيق ببعضها البعض . فهى جميعا جوانب من احساس الفنان بالفراغ . فالكتلة فراغ صلب ، والضوء والظل هى تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ . وليس الفراغ الا عكس الكتلة . وهذا واضح بشكل خاص فى فن البناء . إذ لابد لنا من أن نتصور الكاتدرائية على سبيل المثال ، أما باعتبارها عددا من الجدران تضم فيما بينها فراغا ، فينبغى حينئذ أن ينظر اليها من الداخل ، وإما باعتبارها عددا من الأسطح تحدد كتلة معينة فينبغى حينئذ أن ننظر اليها من الخارج ، والمعبد الاغريقى مثال واضح على القضية الثانية . أما الكاتدرائية القوطية فهى مثال واضح على القضية الأولى . فقد كان المهندس الاغريقى يسعى جاهدا على الدوام لكى يتجنب الاحساس بالفراغ أو الخواء ، وكان المهندس القوطى يسعى جاهدا على الدوام لكى يخلق انطباعا بالفراغ ، والانطلاق الذى لا تحده مادة . وكان الاثنان معا يفكران فى الفراغ والكتلة والضوء والظل . وتبرز نفس هذه الجوانب فى تجمعات الأشخاص أو تفاصيل قطعة من الأرض على سطح قماشة الرسم .

٢٦ (أ) ـ إننا إذا ما نظرنا إلى كل الجوانب التاريخية التى ظهرت للفنون المرئية ، فسوف نجد من بينها جانبا أو أكثر ، أساسياً عاما . ومن الطبيعى أننا إذا حددنا الفنون المرئية تحديدا غامضا باعتبارها شيئا يجلب المتعة عند رؤيته ، فاننا ، فى محاولتنا لكى نجد شيئا مشتركا بين لون الوردة ومعبد البارثينون ، سننزل إلى مستوى العوامل الفسيولوجية فى الجهاز العصبى . ولكن الفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجى . ومن المؤكد أننا نجد أن النوع الأول من الفنون تاريخيا ـ فمن رجال الكهوف ـ يبدأ بالخط الخارجى . فقد بدأ الفن بالرغبة فى رسم خطوط ما ـ ومازال يبدأ هذه البداية عند الطفل . وقد ظل رسم

الخطوط واحدا من اكثر العناصر أساسية فى الفنون المرئية ـ حتى فى فن النحت ، وهو الفن الذى لا يعتبر مجرد كتلة ، وإنما كتلة ذات خطوط خارجية . وقد كانت هذه الخاصية من الجوهرية حتى أن بعض الفنانين لم يترددوا فى أن يجعلوها أساس الفنون جميعا . وقد عبر بليك Blake عن هذا الراى بقوة عظيمة فى كلمات اقتطفتها بتمامها فى الفقرة رقم ٦٦ :

« أن القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هى للحياة ، هى : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديدا وحدة وبروزا ، كان العمل الفنى أكثر كمالا ، وكلما كان أقل بروزا وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والأهمال .. »

وقد مضى يذكر بشكل يثير الاعجاب كيف أن أحد مصورى الوجوه قال لى مفاخرا : أنه منذ أن تدرب على التصوير Painting فقد كل فكرة عن الرسم التخطيطى drawing ثم علق على ذلك بأن مثل هذا الرجل يجب أن يعرف أننى قد نظرت اليه باحتقار وأن أول ما يجب على المرء أن يعرفه عن « الخط » ، أنه ليس من الضرورى أن يختفى فى الطريق من الرسم إلى التصوير فان رسم الخط هو أحد وسائل التصوير ـ ومن المؤكد أن بليك كان سيقول أنه الوسيلة الوحيدة .

ولكن فلنلاحظ أولا قدرة الخط على ايجاد أكثر من خط خارجى : فان الخط يمكن أن يعبر ـ بين يدى أستاذ متمكن ـ عن الحركة والكتلة . فالحركة لا يعبر عنها فقط ـ بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة ـ عن طريق الأشارة المتحركة (يعنى اخضاع الخط للملاحظة التقيمية للعين) ، ولكنها يعبر عنها ـ بصورة أكثر جمالية ـ بالحصول على حركة ذاتية خاصة بها ـ عن طريق رقص الفرشاة على الصحيفة فى مرح مستقل تماما عن أى هدف نفعى . وقد تجسمت هذه الميزة للخط ـ رغم أننا نستطيع أن نذكر بعض الرسامين الغربيين مثل بوتشيللى وبليك ـ أفضل مما تجسمت فى الفنون الشرقية ـ فى الرسومات والتخطيطات والنحت على الخشب فى الصين واليابان ، وحينما ننظم هذه الأعمال الفنية تنظيما صحيحا ، فسنرى « الايقاع » نتيجة لهذا التنظيم . وربما كان بامكاننا أن نتصور كيف يستطيع الخط الراقص أن يقدم هذا الاحساس الايقاعى تصوراً أكثر سهولة من تفسير هذه الظاهرة : يمكننا أن نتصورها عن طريق مشابهاتها الموسيقية والفيزيقية ، ولكن شرحنا لها بنوع من المصطلحات المرئية يحتاج إلى نظرية من مثل نظرية « تسرب الانفعال »

ـ فان حساسيتنا الفيزيقية يجب ـ بطريقة ما ـ أن تلج الخط متعرضة له ، ذلك لأن الخط بعد كل شىء لا يتحرك أو يرقص ، وإنما نحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره .

وابرز ميزات الخط هى قدرته على أن يوحى بالكتلة أو الشكل الصلب ـ وهذه ميزة لا يحصل عليها الا لدى أعظم الأساتذة ، وهى ميزة تبدو فى عديد من الشطحات الماهرة عن الخط الخارجى المستمر ـ فالخط نفسه عصبى وحساس عند أطراف الأشياء ، أنه سريع وغريزى ، وبدلا من أن ينطلق مستمرا فى طريقه ، فانه ينكسر فى النقط الصحيحة تماما ، ليدخل جسم التصميم مرة أخرى ليوحى بنوع من الأشكال المتجمعة المتضامة . وهو قبل كل شىء ذو صفة انتقائية ، ويوحى بأكثر مما يقرره . والخط فى الحقيقة دائما ، وسيلة مختصرة جدا ومجردة لأنهاء موضوع ما ، أى أنه نوع من الاختزال التصويرى . وأنه لمن المدهش أن نتخيل مقدار التجريد الذى كان من الممكن أن يقع فيه الخط دون الأساءة إلى القوانين التقليدية للتمثيل representation ولنفكر ـ مثلا فى الأساليب المختلفة التى نمثل بها أوراق الأشجار ، وتخدمنا هذه النقطة فى أبراز الدور القوى الذى تلعبه التقاليد فى تجربتنا الجمالية .

ومن المحتمل أن بليك كان على حق ، حينما لم يملك الا الاحتقار للمصور الذى فقد كل قدرة على الرسم فان العملين معا (التصوير والرسم) يتضمنان الغرائز نفسها . كما أن جميع مصورى عصر النهضة العظام ، ابتداء من ماساشيو إلى تيبولو ، كانوا رسامين أفذاذاً أيضاً . ولا يستطيع مصور حديث مثل بيكاسو ، وهو الذى يخدع بسرعته والتناقض الواضح بين أساليبه المتغيرة ، لا يستطيع أن يبدى أستاذيته بمثل الاقناع الذى يبديها فى رسوماته ، التى تعبر بمجهود قليل فى رحابة ذات شكل ثلاثى الابعاد ، واننا لنجد نفس الدليل العميق على العبقرية أينما نظرنا ـ فى الشرق كما فى الغرب ـ فى الماضى البعيد ، وفى زماننا لهذا ، بل إن هذه الخاصية لتبلغ من الشمول بالنسبة للفنون المرئية ، حتى أنه من السهل أن نقع فى موقف بليك المتطرف فتخيلها ـ خاصية الخط ـ الميزة الأساسية . ولكن الميزة المعروفة بالنغم او الدرجة Tone هى ميزة شاملة وعالمية أيضا ، وربما كانت بديلا ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوبا للتعبير .

٢٦ (ب) ــ « فالنغم » كلمة تخدم أكثر من فن واحد ، والمفروض أن أول استخدام لها كان استخداما موسيقيا ، ولكنها منذ بداية النقد الفنى فى القرن السادس عشر استخدمت فى الرسم . وفى أيامنا هذه قد يقوم أحد النقاد الموسيقيين بالرد على هذا التعليق ، ولكى يزيد من اضطرابنا ، يربط كلمة مثل « النغم » بمصطلحات تنتمى إلى فن الرسم . ومن ثم قد نقرأ فى صحفنا أن الآنسة « س » من الضعف بمكان فى تنويع « لون النغم » حتى لا يمكن أن تكون مغنية أغان . ويبدو أن استخدام الموسيقيين لكلمة « متنوع الألوان Chromatic جدير بالاحترام مثل استخدام الرسامين لكلمة « النغم » . ومع ذلك فانه يمكن لهذه التداخلات المتبادلة أن تتجاوز الحد بل وتصبح سخيفة ، مثلما هى فى هذا الوصف لصورة ليوناردو : « الصلاة » . أن وضع الشجرة العارية فى ارتباط بالأنغام المكتومة للنخلة ، وبالشجرتين الناميتين بين الاطلال ، يعطى ايقاعا منغما للتأليف كله .

وقد قام راسكين فى كتابه « مصورون محدثون » بمحاولة لتحديد معنى النغم فى الرسم : « أننى افهم شيئين من كلمة « النغم » : أولهما الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء فى تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، وفى كثافتها وعتامتها . وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعدا ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعا إلى الضوء الرئيسى فى الصورة .. وثانيا : بالنسبة الدقيقة بين ألوان الظلال إلى ألوان الأضواء ، حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست الا درجات متفاوتة للضوء نفسه » . لا يعتبر هذا التحديد واضحا جدا ، وربما كان من الأفضل أن يعالج الموضوع باعتباره موضوعا يدور حول التطور التكنيكى . فبعد مشكلة الايحاء بكتلة ذات أبعاد ثلاثة عن طريق التخطيط الخارجى جاءت مشكلة الايحاء بالكتلة عن طريق الضوء . فالخط يعتبر تجريدا ، فهو لا يحمل علاقة بالمظهر المرئى للأشياء ، أنه لا يفعل شيئا الا أن يوحى بذلك المظهر . إن باستطاعة الخط أن يوحى بضوء موضوع ما (من الواضح انه يستطيع ذلك عن طريق التنويع فى سمك الخط) ، ولكن اهتمامه الرئيسى ينصب على ما يمكن لنا أن نسميه الحقيقة الموضوعية للأشياء الجامدة . والضوء سيال منساب : فهو ظاهرة متغيرة ، تغير دائما من درجة انتشارها ومن زاوية سقوطها . فهى على ذلك لا يمكن أن تمثل عن طريق شىء يمثل هذا الجمود والتحديد مثل الخط . وهكذا نحصل على تقديم عملية التظليل ــ يمثل الضوء بالتدرج بين طرفى الأبيض والأسود ،

وحتى حينما يستخدم اللون ، فان الضوء لا يمكن أن « يمثل بصورة واقعية » الا عن طريق امتصاص لمعانه الكامل بواسطة كمية معينة من اللون الأسود ، لكى نحصل على نقيض الظل . ويمكن لرسومات ماتيس أن تشهدنا ، أنه يمكن « الايحاء بالضوء بصورة منهجية » بواسطة تقارب الألوان النقية غير المخلوطة .

ويمكن أن تستخدم عملية التظليل المتدرج هذه لتقديم ثلاث خصائص متميزة تماما :

١ ـ العبور من الضوء إلى الظل داخل مجال لون واحد أو كتلة واحدة .

٢ ـ فى رسم أحادى اللون ، الاتساع النسبى للألوان المختلفة كما يمكن تمييزها من مركز متعادل اللون .

٣ ـ الدرجة الفعلية للاضاءة أو الظلام بالنسبة للضوء الرئيسى فى الصورة ـ وهذه علاقة تقوم من أجل الصورة ككل . وقبل أن نلاحظ كمال القيم النغمية فى الرسم الأوروبى ، علينا أن نقرر أن المسألة كلها ـ فى فنون النحت البارز الشرقية ، كانت خاضعة للقيم المجردة للايقاع ، والشكل . وقد وصف البروفيسور بوب هذا المنهج وصفا جيدا فى كتاب « أساليب المصورين فى التعبير » (مطبعة جامعة هارفارد سنة ١٩٣١) :

« .. فى التصوير الصينى وغيره من مدارس التصوير الآسيوية ، يعبر عن الشكل أساسا بواسطة الخط ، الذى يمكن عن طريقه وحده .. أن تبرز كمية مدهشة ، بل أنها ذات شكل صلب ، ولكن النغم الخاص بكل موضوع يبرز هو الآخر بواسطة اللون المنتشر فوق مساحته المخصصة له فى الرسم .. ومن الطبيعى أن يكون هذا اللون متساويا فى كل مجال ، ولكن قد يكون هناك تنوع فى درجاته ، إذا ما كان النغم الخاص الأصلى نفسه متنوعا أو متدرجا ، كما يحدث فى تويج زهرة أو جناح طائر . واكثر من هذا ، قد يفرض الرسام تدرجا لونيا من عنده من أجل أن يحدد الأطراف ، وبهذه الطريقة يزيد من قوة تعبير الشكل بواسطة الخط » .

بدأ المصورون الايطاليون الأوائل فى عصر النهضة ، فى دراسة تأثيرات الضوء لمجرد أنهم وجدوا شيئا من الصعوبة فى تمثيل الفراغ ألا إذا زخرفوه

(كما سنشرح فى الفقرة رقم ٢٦ د) . وهكذا شعروا بعجزهم عن تمثيل الضوء الا بعزله أو تركيزه منفصلا عن كل موضوع مرسوم . ونتج عن هذا أن حصل الضوء على قيمة تزيد على قيمة الصورة كلها ، وحصل التصوير بالتالى على مظهر النقش القليل البروز حيث يتوسط كل موضوع الضوء والظل معا . ويمكن لأى صورة لمانتينيا أو آندريا ديل كاستانيو أن تمثل هذه الخاصية بشكل كامل .

من المشكوك فيه ما إذا كانت المدرسة الايطالية قد تحققت أبدا بشكل كامل من التأثير المرئى للجو المتآلق البراق الشامل . بل إن ليونارد نفسه الذى دفع علم الضوء والظل إلى أقصاه قد اعترف قائلا : « بالرغم من أن الأشياء التى تواجه العين ، تلمس بعضها بعضا فى تتابعها التدريجى ، وفى اتصال لا ينقطع ، الا أننى سأقيم قاعدتى (عن المسافة) على الفراغات ذات العشرين ذراعا تماما مثلما فعل الموسيقيون ، رغم أن الأنغام تتحد فى كل واحد ، الا أنهم قد وضعوا تدرجات قليلة من نغمة إلى نغمة . Trattato del) pittura (ولقد أصبح من الواجب أن يتم الوصول إلى مثال « النافذة المفتوحة » كما أطلق عليه أو الايهام الكامل بمحيط مكانى مطرد ، عن طريق التقليد الذى بدأ بفان ايكس (Van Eyks)فى الفلاندرز والذى وصل إلى كماله على يدى رسام مثل فيرمير وقد ثبت أن لهذا المثال تجديداته : فقد شجع البراعة اليدوية والهدف العلمى على حساب الشعور والهدف الجمالى . الا أنه كانت هناك مرحلة متوسطة ، تمثلت فى فنانين من مثل تيسيان وتينتورينو وكوريجيو فى ايطاليا وفى رمبراندت فى الشمال ، استطاع الفنان فيها أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لاحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة . بما يعنى أن تصميم الصورة يتحول إلى تصميم للضوء والظل ، حيث يستغل كلا منهما لأقصى حد وعن قصد لأحداث نوع من التناقض ، وقد يجرى هذا التصميم بشكل مباشر عبر البناء الهندسى للصورة إذا أردنا أن نسرق اصطلاحا موسيقيا . وهناك مثال طيب على ذلك ، هو صورة رمبراندت « السامرى الطيب » حيث يمحى البناء التكوينى البسيط للموضوع تماما ويذوب فى تناغم حر متزن من الأضواء والظلال الواضحة .

٢٦ (جـ) ـ انتقل الآن إلى الدور الذى يلعبه اللون فى التصوير . فهو يضيف عنصرا آخر إلى تركيب العمل الفنى الكامل . لقد أعطانا الخط

الوضوح والايقاع الدينامى وربما قد أوحى لنا بالكتلة أو الشكل الصلب الذى منحه النغم التعبير المكانى الكامل . ويضاف اللون إلى تلك العناصر ، وأسهل تفسير لوظيفته يرى فيه نوعا من تأكيد المشاكلة فى الصورة . وقد يسمى هذا الاستخدام للون استخداما « طبيعيا » ، ولكنه بعيد عن أن يكون الاستخدام الوحيد . ومن المؤكد أن الاستخدام الطبيعى للون نادر جدا فى تاريخ الفن إذا استثنينا كونستابل فى اسكتشاته والرسامين الفوتوغرافيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أما تجارب تيرنر والانطباعيين ، فان اتخاذ قرار حاسم بالنسبة لها يعتبر شيئا غاية فى الصعوبة : أننا حينما نرى الألوان « الواقعية » فى الطبيعة ، فاننا نميل إلى الشكوى من عدم واقعيتها . ويمكننا ، بعيدا عن هذا الاستخدام الطبيعى للون ، أن نميز بين ثلاثة أساليب ، سأطلق عليها أسماء الأسلوب الرمزى heraldic والأسلوب التناغمى harmonic والأسلوب النقى pure وربما كان الأسلوب « الرمزى » فى استخدام اللون أكثرها بدائية ـ فان الرسوم الصخرية الملونة للعصر الحجرى نفسها يصعب وصفها بأنها رسوم طبيعية . ويستخدم اللون فى هذا الأسلوب لأجل مغزاه الرمزى . فالطفل مثلا ، إذا ما كان حرا فى اختيار الألوان ، يرسم الشجرة خضراء دائما ، ويرسم البركان أحمر اللون ، والسماء زرقاء ، رغم أن الشجرة قد تكون بنية اللون ، والبركان أسود ، وسماء موطنه ذات لون رمادى ، وفى فن العصور الوسطى ، بعيدا عن محاولة تمثيل الطبيعة ، وهى المرحلة التى تلى الأسلوب المشابه لأسلوب الطفل ، تميل الألوان إلى أن تكون واقعة تحت سيطرة أكثر القواعد قسوة ـ وهى قواعد لم يقررها الفنان ، بل قررتها العادة وسلطة الكنيسة . فلابد من أن يكون رداء العذراء أزرق اللون دائما ، وعباءتها حمراء ، وهكذا ، وطالما تحددت تلك العناصر وثبتت ، فلابد من أن تتناسب معها بقية الألوان فى الرسم تماما مثلما يحدث لألوان الشعارات الرباعية على الدروع . أما القول بأن هذا التحديد لم يكن شيئا معوقا بالضرورة ، فقد تأكد بالجمال غير العادى ، وتوازن الألوان ووضوحها فى فن تصوير العصور الوسطى.

وقد استمر الأسلوب الرمزى ، كما سميته ، حتى نهاية القرن الخامس عشر ، حينما بدأت أفكار أكثر ثقافة وعلمية عن اللون فى الحلول محل تقاليد العصور الوسطى . ولكن قبل أن انتقل إلى تلك الأساليب الجديدة ، أحب أن أؤكد حرية الأسلوب الرمزى ومباهجه فى أروع صوره : فقد أصبح استخدام

اللون فى القرن الخامس عشر فى منتهى الحرية والتحكمية والتحديد ، وهكذا تحرر من الشكلية التى أصبحت ـ بحق ـ الأسلوب الخالص لاستخدام اللون الذى سأشرحه بعد قليل . ولكن فلننظر أولا إلى الأسلوب الذى سميته بالأسلوب « التناغمى » ويعود هذا الأسلوب أساسا إلى اعتبارات القيم النغمية التى عالجتها فى الفصل السابق . فحينما يبدأ المصور فى النظر إلى موضوعاته فى علاقتها بالضوء والظل ، فلابد له حينئذ من أن يضع فى اعتباره القيمة النغمية ، أو بعبارة أخرى الشدة النسبية لكل لون من ألوانه المتعددة بالنسبة للضوء العام للرسم كله . وهذا يتضمن ـ بناء على ذلك ، تنظيم الألوان لكى تتوافق مع مقياس محدد ، وهكذا يتحدد النغم السائد للرسم (ربما بطريقة تحكمية وأن تكن فى أغلب الأحيان وفق « أسلوب » معين أو تقليد فنى لمدرسة بعينها) كما تتدرج كل الألوان الأخرى فى هذا الاتجاه أو الآخر طبقا لابعاد محددة بينها وبين هذا النغم السائد . وقد كان العمل التطبيقى العام فى الفترة القائمة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر ـ فى التصوير ، هو القيام بالعمل طبقا للوحة ألوان متدرجة ، فألوانك توجد بدقة فى داخل أطار ضيق لا تستطيع أن تبرحه بدون أن تهجر لوحة ألوانك . وما لم تفهم هذا ، فاننا لن نستطيع أن نقدر حماسة خبراء القرن الثامن عشر للصور التى يظهر تلوينها الأصلى بصورة كئيبة ، من خلال لمعة اللون البنى القاتم . ومن ثم كان طبيعيا أن تكون الخطوة التالية هى استخدام اللون البنى القاتم فى الرسم . وكان هذا هو الوقت الملائم لكونستابل ، لكى يثور ضد كل التقاليد التناغمية . أما عجزه عن الوصول بثورته إلى نتائجها المنطقية ، فمن الممكن أن يظهر عن طريق مقارنة اسكتشاته المرسومة فى « الهواء الطلق » بصوره التى أنهى عمله فيها ، والتى مازالت تبدى خضوعا ملحوظا لمطالب التوافق النغمى . وقد كان تيرنر فى هذا الصدد ، أكثر نفاذا وانطلاقا فى ثوريته . كما كان بلا شك أعظم الملونين الطبيعيين الذين عرفهم العالم .

ولم يكن استخدام سيزان للون ، وهو الموضوع الذى سأتناوله بشكل أشمل فى الفقرة رقم (٧٣) استخداما طبيعيا كاملا مثل استخدام تيرنر ، ولم يكن مدعيا للعملية مثل ذلك الاستخدام الذى أتخذه أصحاب النزعة الترقيمية Pointillists فقد كان استخدامه للون رمزيا فى معظمه .. وكان وصفه الخاص لمنهجه هو : « حينما يحصل اللون على ثرائه ، يحصل الشكل على كماله وسموه . » وبهذا المعنى ، يحدد اللون الشكل ، لا عن طريق أى تعديل فى نقاء

اللون الخاص به ، ولكن عن طريق وضعه فى امتداداته النسبية التى تخلق الايهام بالشكل ذى الأبعاد الثلاثة (ذلك لانه ليس من الضرورى أن تبدو الالوان فى أحد المستويات على نفس البعد الذى تبعد به عنا) . واللون يحمل الشكل مباشرة ، بغض النظر عن الضوء والظل (أى التظليل Chromatic وهذا يقترب من الأسلوب الثالث ، الذى أطلقت عليه أسم الاستخدام « النقى » للون ويستخدم اللون ـ فى هذا الأسلوب لأجل اللون نفسه ، وليس حتى من أجل الشكل . ويتجسد هذا الأسلوب بشكل ملحوظ جدا فى رسامى المنمنمات الفارسيين ، كما يتمثل اليوم فى ماتيس . فالألوان تؤخذ فى أكثر شدتها نقاء ، كما يبنى التصميم على أساس التناقضات النسبية بين درجات الشدة فى اللون مع المساحة وينتقل المضمون المكانى ، كما يفعل سيزان ، عن طريق التدرج فى القيم النغمية للألوان ، ولكن بالقدر الذى يكفى فقط لضمان التركيز والتوازن على القطعة كلها . ولما كان الهدف الرئيسى هدفا زخرفيا فان مسائل المشاكلة تصبح مسائل ثانوية . وهكذا يهبط اللون إلى الاثارة الحسية المباشرة فى أجلى معانيها وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعانى الحسية . هو ما تضمنته كلمات راسكين : « أن كل الناس ، من ذوى التدريب الكامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللوَن ، واللون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الانسانى وبهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم ، وكان اللون هو الاشارة والدليل العظيم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبط اللون « بالحياة » فى الجسم الانسانى ، « وبالضوء » فى السماء ، « وبالنقاء » والصلابة فى الأرض ، ذلك أن الموت والليل والدنس من كل نوع تصبح ولا لون لها » .

٢٦ (د) ـ والشكل هو أكثر العناصر الاربعة التى يقوم عليها بناء العمل الفنى فى الرسم صعوبة : فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية . فافلاطون ، على سبيل المثال ،يميز بين الشكل النسبى والمطلق ، واعتقد أن هذا التمايز يجب أن يطبق على تحليل الشكل التصورى . وقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل النسبى ، الشكل الذى كانت نسبته أو جماله موروثة فى طبيعة الاشياء الحية وفى طبيعة الصور المقلدة للأشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة أو التجريد الذى يتكون من « الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة » التى تستخرج من مثل هذه الأشياء الحية بواسطة « القضبان الخشبية والمساطر والمربعات » وقد قارن أفلاطون هذا

الجمال المطلق والطبيعي والثابت للهيئة أو الشكل ، بنغمة ناعمة ونقية منفردة للصوت » ، الذى لا يتعلق جماله بالنسبة لأى شىء آخر ، ولكنه جميل بطبيعته هو وحده فحسب (محاورة فيلبوس . ص ٥١) وأخذا بهذه اللمحة من التمايز - بين نوعى الشكل - (التى قد لا يكون هناك غيرها) فأننا نستطيع فيما أعتقد أن نقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة إلى نوعين ، الأول ، وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى ، والثانى وهو « الرمزى » المجرد أو المطلق . والمشكلة الوحيدة ، هى أننا حينما نضع فى اعتبارنا شكل تركيب هندسى ما بعيدا عن مضمونه ، فاننا نتجه إلى أن ننزل بالشكل كله إلى مستوى شىء مجرد أو مطلق ، بل ورمزى ايضا .

أن الضرورة الواضحة فى تركيب ما ، هى أنه ببساطة سيلتزم بمبدأ معين ، فاذا استخدمنا مصطلحات مادية - قلنا أنه لا ينبغى لهذا التركيب أن يؤذى العين باضطرابه أو افتقاره إلى التوازن . وهكذا فان المصور يبدأ فى تصوير أشخاصه أو موضوعاته الأخرى وفقا لأساس بنائى معين من نوع ثابت ، مثل الهرم ، وكل اللوحات ، التى اصطلح على تسميتها باللوحات « الكلاسيكية » أى لوحات النهضة الأولى هى من هذا النوع . ويكون التأثير العام فى هذه الحالة راجعا إلى تركيب ستاتيكى أو « مغلق » . والشكل الذى يناقض هذا النوع ، والذى يستبدل به من فترة إلى أخرى ، هو شكل من أشكال التركيب ، دينامى « ومفتوح » ورغم أنه يظل شكلا ذا نسق هندسى ، أو « متصاعد البناء » . كما تكون حدود اطار الصورة حدودا مجهولة كما يجهل السطح الحقيقى لقماشة الرسم : فالاحساس المكانى الذى تقدمه الصورة هو الذى ينساب إلى داخل الصورة أو خارجها « من الخلف » على أى حال ، وبينما تتقدم خطوط الحركة كما لو كانت تأتى من مصدر مشترك ، فانها تكون متساوية متضادة : فخطوط القوة ذات طبيعة طاردة ، ولكنها متوازنة . وهذا هو شكل الرسوم النموذجية للمرحلة الباروكية .

وقد يمضى الفنان فى بناء عمله الفنى على أساس ذهنى أو غريزى ، أو ربما يمضى من جانب على أساس أحد المنهجين ويمضى من الجانب الآخر على أساس المنهج الآخر . غير أنه كان لمعظم فنانى عصر النهضة العظام - بييرو ديلافر انشيسكا وليوناردو ورافاييل - كان لهم ميل واضح تجاه البناء الذهنى الذى كان يقوم دائما مثلما كان يقوم النحت أو فن العمارة الاغريقية ، على أساس

رياضي نسبي محدد . ولكننا إذا ما تناولنا عملا من الفترة الباروكية مثل صورة الجريكو « هداية القديس موريس » ، فاننا نرى أن التصميم على درجة من التعقيد ، كما تدعو نسبة المتكررة إلى الاندهاش ، وعلى درجة من التمكن فيما يمنحه الشكل للمضمون من قوة ، حتى أن الشكل نفسه ، باعتباره الحل لبعض المشاكل الرياضية ، لابد وأن يكون نوعا من الحدس أو البديهية ، ولكننا فيما يتعلق بهذا الشكل ـ الباروكى ـ فاننا مازلنا نختبر نوع المتعة التى نستمدها من فن المعمار ، ومن الطبيعى أن يكون هناك نوع من التوازن بين الشكل فى الرسم الباروكى والشكل فى فن العمارة الباروكية ، كما يوجد هذا التوازن بين الشكل فى كل فنون أى مرحلة واحدة . ويمكننا على مدى تسار تلك الخطوط أن نكتشف العلاقة الحقيقية بين الفنان وحضارة المرحلة التى يعيش فيها ، وهذه واحدة من المشاكل التى تهمنا اليوم كثيرا . فالمرحلة ، أو الحضارة ، هى التى « تمنح » الشكل ، بل وتفرض مضمون العمل الفنى ، ولكن الطاقة التى تصهر الشكل والمضمون ، وترفعهما إلى مستوى العبقرية وامتدادها ، هذه الطاقة إنما تحددها روح الفنان الفردية وحدها .

ولابد لى ـ فيما يتعلق بزاوية الشكل الهندسى هذه ـ من أن أعرض الفكرة القائلة ، بأنه يطلق أحيانا اسم « الايقاع » على الخصائص المميزة للعمل الفنى . فقد ينتج الايقاع فى عمل ما ، لا بواسطة محيط للخط فحسب ، وأنما عن طريق تكرار الكتل ، ومن المعتاد أن يتم هذا التكرار فى متتاليات مصغرة أو مختزلة . ولا ترجع ضرورة أن تكون مثل هذه المتتاليات ثلاثية التكوين ، إلى شىء أكثر غموضا من الحقيقة القائلة بأن العدد ثلاثة هو الرقم الأول الذى يصبح فيه من السهل أن نتصور وجود متتاليات من أى نوع . وأن أى متتالية تتكون من اكثر من ثلاث كتل ستنحو إلى أن تكون واضحة جدا فى الرسم .

وتفسير الشكل الرمزى أكثر صعوبة من هذا بكثير . فهو يعتمد على فرض سيكولوجى زوده يونج وعدد آخر من علماء النفس التحليليين فى السنوات الأخيرة بقدر كبير من البراهين . وقد صاغ روجرفراى هذا الفرض بالصورة التى ينطبق بها على الفن فى الكلمات التالية :

« اعتقد انه توجد فى الفن خاصية مؤثرة .. وهى ليست مجرد اعتراف بالنظام ، والعلاقات الداخلية ، إذ يصطبغ كل جزء من أجزاء العمل الفنى ،

كما يصطبغ العمل الفنى ككل ، بنغمة وجدانية معينة ، والآن ، ومن خلال تحديدنا لهذا الجمال الخالص ، فاننا نقول بأن النغمة الوجدانية ، لا ترجع إلى أى نوع من أنواع التذكر المعروفة ، أو الايحاء بالتجربة الوجدانية للحياة . بل اننى لأتساءل احيانا ـ أنها رغم ذلك قد لاتكون قد حصلت على قوتها من إثارة بعض الذكريات الواسعة التعميم الشديدة الغموض الكبيرة العمق ـ أن الأمر ليبدو كما لو كان الفن قد اقترب من الأساس الذى تقوم عليه كل ألوان الحياة الوجدانية ، قد اقترب من الشىء الذى يكمن تحت كل العواطف المحدودة والخالصة للحياة الواقعية . ويبدو أن الفن يستمد نوعا من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها ، عن طريق كشفه عن المغزى الوجدانى للزمان والمكان . أو ربما كانت المسألة ، هى أن الفن يستثير الآثار الباقية التى خلفتها على الروح مختلف وجدانيات الحياة ، بدون أن يستثير التجارب الواقعية مع ذلك ، حتى نحصل على صدى يرجع من العاطفة متخلص مما كان للتجربة من حدود واتجاه خاص .. » .

يمكننا أن نعرف ، من خلال دراستنا للانثروبولوجيا ولتاريخ الدين ، أنه من الواضح تماما ، أن الرمز قد يكون قالبا لأصل ذاتى تماما : مجرد تحجر لهذا الأصل يكون متحولا إلى شىء ذى هيئة واضحة وتحديد لبعض العواطف الذاتية الغامضة . ويبدو أنه من المؤكد تماما أن كثيرا من الفنون ، فى جوانبها الشكلية ، أنما تستمد مضمونها من عملية خلق مثل هذا الشكل الرمزى ، وربما لا تتم هذه العملية الا بصورة غير واعية .

٢٧ ـ نعيش كل عناصر العمل الفنى الكامل فى ارتباط داخلى متشابك ، فهى تتضامن جميعا لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر . وقد قال هويستلر أنه قد مزج ألوانه بعقله ، كما أنهم يقولون فى ألمانيا أن المرء يصور بدمه ، وتعنى تلك العبارات أن عناصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التى تسيطر عليها وتصهرها فى وحدة ، هى وحدة إدراك المصور الوجدانى المباشر للموضوع القائم أمامه . ونحن حينما ننتهى من تحليل كل العناصر المادية فى صورة ما ، فسيظل علينا أن نهتم بهذا العنصر الخفى الذى لا تدركه الحواس ، وهو التعبير عن فردية الفنان ، وهو الشىء الذى ما يزال يؤدى إلى نتائج مختلفة اختلافا كليا ، رغم أن الجميع يشتركون فى كل الأشياء الأخرى الشائعة ، فى الموضوع والزمان والجيل

والمواد المستخدمة . ومن المحتمل أننا قد نحونا منذ عصر النهضة نحو المبالغة فى عنصر الشخصية هذا ، وعلينا أن نذكر أن أنماط الفن الدينية العظمى ـ وهى الفن القوطى والفن البوذى ـ تكاد تكون غير شخصية إطلاقا . وقد ذهب ناقد آخر إلى درجة أن قال بأننا نهتم حقا بمفهومين عن الفن مختلفين اختلافا كاملا ـ الفن القائم على خدمة الدين . وتفيد هذه التفرقة فى الأغراض الوصفية إلا أنها من الصعب أن تمتد إلى المدى الذى قد يقترحه السيد ويلينسكى(*). فهى تحاول أن تصل بتأثيرها إلى درجة الحكم على العمل الفنى على ضوء مضمونه ، وهو سبيل يؤدى إلى تدخل كل أنواع الأهواء أو التحيزات التى لا صلة لها بالموضوع . إذ لابد أن يكون « لوهان الصينى » فى المتحف البريطانى ، ولابد أن يكون أحد رسوم البوابة الغربية لكاتدرائية تشارتر ، ولابد أن يكون آخر أعمال ابشتين أو أريك جيل[٤] ، لابد أن تكون هذه وتلك مرتبطة بنفس القدرة على الاحساس ، رغم أنه من المعترف به أن تلك القدرة ستحظى بفرصة أكبر لكى تتحرر لدى المتفرج ، إذا ما كان قد حصل على فهم سابق لهدف الفنان فى كل حالة . ولكننا يجب أن نتذكر دائما أن الفن لا يتجه إلى الفهم الواعى على الاطلاق ، ولكنه يتجه إلى الادراك الحدسى البديهى . فإن العمل الفنى لا يتمثل فى الفكر ، وإنما فى الاحساس . إنه رمز أكثر منه تقريرا مباشرا للحقيقة . وهذا هو السبب فى أن التحليل المتعمد الواعى للعمل الفنى ، مثل ذلك الذى قدمته هنا ، على سبيل التوضيح فحسب لا يستطيع فى حد ذاته أن يؤدى إلى المتعة التى يمكن أن تستمد من ذلك العمل الفنى . فليست مثل هذه المتعة إلا اتصالا مباشرا مع العمل الفنى ككل . إن العمل الفنى يدهشنا على الدوام ، « فهو قد أنتج تأثيره قبل أن نصبح واعين بوجوده » .

٢٨ ـ لا يكون بناء العمل الفنى واضحا على الدوام ، فهو قد يكون توازنا ثابتا بين وحدات بلا نسق منظم بينها . إلا أنه بشكل عام ، فإن رساما ذا جرأة كافية على سبيل المثال ، سوف يتمسك بتصميم سهل الادراك ، ثم يضع كتلة طبقا لهذا التصميم . والتصميم الهرمى الذى ذكرناه من قبل ، شائع جدا ، لأنه يقدم ثقلا ثابتا فى قاعدة الصورة ، ثم تحمل العين إلى الذروة حيث تتوقع أن تجدها بشكل أكثر طبيعية . والتصميم البنائى المشابه هو

(*) (ر . هـ . ويلينسكى . « الحركة الحديثة فى الفن » ـ لندن (فابر وفابر) سنة ١٩٢٧)

تنظيم أو تكرار المثلثات . فنحن نرى فى صورة الجريكو إيقاعا دائريا يتحرك فى اتجاه خارجى مثل دولاب العجلة .. هذا الدولاب الذى يتمثل فى المسيح ، والذى يعطى أحساسا رائعا بالحيوية للرسم كله . لقد وضع كل خط فى الرسم لكى يساهم فى هذا الايقاع الشديد التأثر .

ولهذه الخطط البنائية أهمية كبيرة فى رسم الصورة أو فى القيام بأى عمل فنى آخر ، رغم أنه ليس من الضرورى أن يختارها الفنان اختيارا متعمدا واعيا . انها تكشف ، بوضوح أكثر من أى شىء آخر عن الايقاع السائد فى المرحلة الزمنية المعينة . فإن اتخاذ روبنز على سبيل المثال للتصميم اللولبى دائما لم يكن حدثا عارضا ، فإن اللولب هو الايقاع الدينامى النموذجى لمرحلته التاريخية . فقد كان منغمسا فى الجهود المبذولة لتحطيم التصميمات الهندسية الجامدة لتقاليد بواكير عصر النهضة .

ويمكننا أن نقول عن صور المناظر الخلاوية أن العمل الفنى فيها أقرب إلى أن يكون محكوما بواسطة المشاكل التطبيقية للبعد المطلوب ، ومنظور الصورة والظروف الجوية . ففى رسم كلود للمنظر الخلاوى على سبيل المثال ، لا نرى أى سعى وراء إيجاد إيقاع منتظم . فالخطوط مستخدمة استخداما كاملا للايحاء بامتداد المنظر الخلاوى ، بدون أن يطغى كثيرا على الكتلة النسبية للسماء والأرض ، أو على التأثير الايحائى لاستخدام الضوء والظل . اننا يجب أن نبحث عن الحيوية البنائية للصورة فى داخل الموضوع نفسه ، بدلا من أن نستخدم اطارا فولاذيا نقول بأنه لا بد للموضوع أن يلائمه . والبديل لهذا هو أن نشيد منظرا خلاويا متخيلا متحررا من قيود التماثل والمشابهه ، وهذا هو منهج الفنانين المحدثين النموذجيين من أمثال كاندنسكى ، وماكس ارنست .

٢

٢٩ ـ ان امعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء ان الاحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس ، بغض النظر عن وضعهم الذهني (كما يثبت هذه الحقيقة ما نراه عند رجل الشارع من تقدير جمالي لا شعوري حينما يقع بصره في الشارع على آخر موديل من السيارة الكاديلاك ذات السلندرات الستة ، أو الذي يبديه بالتأكيد أمام أي بناء أو آلة جميلة ، حيث لا يطلب إليه أن ينظر إلى أيهما باعتباره « عملا فنيا ») . وقد قدمت بحوث كثيرة في هذا المجال في السنوات الاخيرة ، فأصبحنا نعرف الآن ـ معرفة محددة بصورة معقولة ـ ذلك الفن الذي أنتجه أكثر أجزاء البشرية تخلفا ، ممن يعرفهم علماء الدراسات الانسانية ، (من ٣٠,٠٠٠ إلى ١٠,٠٠٠ سنة ق م) . وتقع الأمثلة المتبقية من فن « ما قبل التاريخ » هذا ، الذي ينتمي إلى العصر البليوليتي ، تقع في ثلاث مجموعات جغرافية (المجموعة الفرنسية الكانتابرية Franco Cantabrian (٥) والمجموعة الأسبانية الشرقية والمجموعة الافريقية الشمالية) ولكن رسوم الكهوف المشهورة للحيوانات في التاميرا بأسبانيا هي اكثرها أهمية . ولدينا ، في تطور متواز مع مثل هذه الفنون التي عاشت فيما قبل التاريخ ، لدينا أحدث فنون البوشمان في روديسيا الجنوبية وفي جنوب غربي افريقيا . ولكل تلك المجموعات ملامح معينة مشتركة فيما بينها . فكل الاعمال التي تمثلها (وهي عادة ما تكون رسومات على جدران الكهوف) . لا تبدي أي محاولة لا كتشاف المنظور : فهدف الفنان هو بالأحرى أن يمثل أكبر الجوانب تعبيرا في كل عنصر من عناصر الموضوع ، فمثلا ، يرتبط

المنظر الجانبي للقدم الأمامي للعينين . كما ان فن تلك الشعوب أيضا ، لم يكن فنا طبيعيا فى أحوال أخرى ، فاننا نراهم يتخلون بشكل واضح عن التفاصيل ، لصالح ما يمكن أن نسميه نحن بالرمزية . فترفض تفاصيل الاشكال الطبيعية أو تحرف لكى توحى بالمغزى الرئيسى للموضوع المرسوم ، فهم يطيلون جسم الثور لكى يوحى بعملية القفز ، وهو يلون بدفقات من اللون مستقيمة متفاوتة « مثل التفاوت بين اللون الفاتح والقاتم » بالطريقة التى تؤكد خطوط الحركة فى جسم الحيوان . ويظهر الفن البليوليتى ، تطورا محددا ، من الطريقة الخطية ـ أو ذات البعدين فقط ـ فى تمثيل الموضوع فى الفترة الاورينياكية ، إلى الطريقة التجسيمية أو ذات الابعاد الثلاثة فى العصر المجدلينى (٦) ، ولكننا نلاحظ أن هذه الحساسية التجسيمية قد اختفت فى العصر النيولينى (٦) . ونلاحظ تطورا أعمق مغزى فى النماذج الاسبانية الشرقية وفى نماذج البوشمان ، اذ نستطيع أن نرى ـ حينما تعرض علينا مجموعة من الموضوعات ـ أن الفنان قد تصور المجموعة باعتبارها كلا متكاملا ، وليست باعتبارها مجرد تجميع لأجزاء فردية متفرقة .

٣٠ ـ وتوجد رسومات البوشمان على أسطح الاحجار العارية وفى الكهوف وفى أشياء المغارات ، ومن المحتمل انها قد حفرت بواسطة قطعة أو شظية من العظام المسنونة ، بعد أن صنعت الالوان بعناية من أصباغ الارض ومن دهن الحيوانات . وهناك من الادلة ما يثبت أن الرسوم غالبا ما كان يعاد تلوينها ، وأن الأماكن التى وجدت فيها ، كانت تحرس باعتبارها أماكن مقدسة عند البوشمان .

وتنتمى بعض الرسوم إلى أصل حديث جدا ، ويرى الدكتور كوهن* أن رسوم البوشمان كانت ما تزال فى قمة مجدها منذ بضعة قرون قليلة مضت ، وانها بدأت مرحلة الاضمحلال خلال القرن أو القرنين الماضيين ـ « اللذين فقد البوشمان خلالهما أراضيهم ، كنتيجة لنفوذ البيض أو الزنوج ، كما فقدوا مع تلك الاراضى جزءا كبيرا من تقاليدهم وعاداتهم » . ومهما يكن من شىء فتاريخ الرسوم غير ذى مغزى كبير فى واقع الأمر وانما الذى يعنينا منها هو مكانها من التاريخ الثقافى للجنس البشرى . وليس هناك من شك فى أن لدينا ـ

---

* « فن البوشمان » تأليف هيجو اوبرماير وهربرت كوهن (مطبعة جامعة اوكسفورد) سنة ١٩٣٠

فى فن البوشمان ـ بقية حية من الفن الذى ازدهر على نطاق أكثر اتساعا بكثير منذ آلاف من السنين ـ وهو فى الحقيقة فن ما قبل التاريخ . وبهذه المناسبة ، فان التشابه القائم بين صور البوشمان ورسومات الكهوف التى عثر عليها فى شرق اسبانيا ، لا يمكن ، فى رأى الدكتور كوهن ، أن تكون من قبيل المصادفة فحسب ، وهو يرجح أن البوشمان فى الحقيقة جنس مرتبط بما نسميه بالثقافة الكابسية Capsion Culture (٧) التى وجدت فى شرق أسبانيا ، وشمال إفريقيا . ولكننى لا بد أن أدع جانبا المسائل الاثنولوجية ذات الاهمية البالغة (المتعلقةبتوزيع الشعوب ونشأتها) التى تثيرها خصائص فن البوشمان وتوزيعه ، وأن أحصر نفسى بمغزاه الجمالى .

علينا أولا ألا نتخيل أن أى فرد عجوز من البوشمان يستطيع أن يرسم تلك الصور . إذ تشير سجلات الحوادث التى كتبها النازحون الأوائل من البوير إلى وجود وظيفة يكون شاغلها فى مرتبة مصور البلاط ، والحق أنه حتى لو لم يكن لدينا مثل هذه السجلات ، لتأكد لنا بداهة أن مثل هذه الحساسية الجمالية التى كشفت عنها الرسوم ليست الا نتيجة لمواهب خارقة . لأن الرسوم تلفت النظر جدا من الناحية الجمالية ، بل إنها جميلة ايضا بالمعنى الخاص الذى قدمته لهذه الكلمة فى الفقرة رقم (٣) . وهى على ذلك لابد أن تتميز تميزا واضحا عن الفن الزنجى ، وهذه هى النقطة الأولى التى وضعها الدكتور كوهن فى الفصل الذى كتبه عن « روح فن البوشمان » : « إن أكثر السمات بروزا فى فن البوشمان هى الخاصية الطبيعية والحسية لروحه .. ذات الدلالة .. فاذا ما وضع فن البوشمان إلى جانب الفنون الأفريقية الزنجية بما فيها فنون قبائل البنين Benin واليوروبا Yoruba فاننا سنرى حينئذ أن فن البوشمان أكثر قربا من النموذج الطبيعى ، فهو أكثر حفاظا على الواقعية وأكثر صدقا مع الطبيعة .. فالبوشمان ، وهم أكثر التصاقا بالطبيعة ، يمارسون بقوة أكبر ، الطابع التشكيلى للموضوع ، أى شكله ولونه وحركته ، فالموضوع بالنسبة لرجل البوشمان يعتبر حقيقة واقعة ، وليس شيئا رمزيا أو معنى رئيسيا ، كما هى الحال بالنسبة للزنجى المرتبط بفكرة الأرواح المتجسدة المنفصلة للكائنات الحية » . وعلى ذلك فبدلا من الحقائق التى تتحول إلى نماذج جامدة وبدلا من المجردات التى نراها فى الفن الذى يتخذ موقفا مضادا للوضع الحيوى للأشياء ، مثل فن الزنوج أو الفنانين البيزنطيين ، أو التكعيبيين المحدثين ،

بدلا من كل ذلك ، نرى فنا يعبر فيه كل خط عن الحركة والحياة . فمعظم الرسوم تمثل حيوانات تجرى أو بعض مشاهد الصيد ، ولكن حتى حينما تكون الموضوعات فى حالة توقف أو راحة ، فاننا نراها حية بصورة غير عادية . فهل يمكن أن يمثل تربص الحيوانات الخائفة بصورة أكثر نجاحا على يد المهارات المزودة بالمعدات التى يمتلكها الفن المتحضر ؟

والرسوم ذات لون واحد بشكل عام ، رغم أن هناك عددا معقولا من الألوان ، وتنتج هذه الألوان عن طريق مزج لونين أو أكثر . كما أن الرسوم ذات بعدين غير متغيرين ، دون أى نوع من التظليل أو محاولة التعبير . وحينما تكون هناك درجات مختلفة من اللون الواحد ، فانها لا تستخدم لكى توحى بتغيرات الضوء والظل ، حتى ولا على أساس طبيعى ، فانها تستخدم لكى تؤكد ايقاع الحركة . ونحن نرى فى مجموعة الرسوم التى عالجها أوبرماير وكوهن ، هدفا واضحا جدا من التكوين . فيلاحظ الدكتور كوهن أن « الشىء الأول هو الوحدة ، وليس الكثرة . فلقد تصور الفنان التصميم باعتباره كلا متكاملا ، وليس باعتباره وظيفة تؤديها أجزاؤه الفردية ، وليس لأعضاء التصميم حيوات منفصلة خاصة بها ؛ وليس لهم من مغزى ولا أهمية الا فى التكوين وحده . وهكذا فان الشىء الذى يبرز واضحا فى هذا الفن هو التكوين ، بناء الشىء باعتباره كلا واحدا مستمدا من وحدة المشهد المرسوم » .

وهذه قضية كبيرة ، من الطبيعى أن يبحث المرء عن القوة الوجدانية التى قد تدفع الفنان إلى مثل هذه الوحدة فى التصميم . وقد وجدها مؤلفا هذا الكتاب فى نظرات البوشمان السحرية إلى الحياة . فان لدينا الدليل على وجود طقوس سحرية فى بقايا رقصات البوشمان ، وأغانيهم وأساطيرهم . ومن الواضح أن الصور ليست بدون معنى ، وهكذا يستنتج الدكتور كوهن : « أنها لاتتمتع بقيمة جمالية فحسب ، ولكن مثلها فى ذلك مثل صور العصور الوسطى فى أوروبا ، ذات دلالة هامة فى الدين أو أنها إذا لم يرغب المرء فى أن يعتبر السحر شكلا من الشكل التعبير الدينى ذات دلالة هامة فى ممارسة السحر .. »

٣١ ــ يعتقد الرجل البدائى ، أنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث الفعلى عن طريق التمثيل الرمزى لهذا الحدث ، فالاشتياق إلى الذرية ، أو الرغبة فى موت عدو ، أو فى الخلود بعد الموت ، أو فى خروج روح شريرة أو طردها ، هى

الدوافع الى خلق الرمز المناسب لها . ويتبع هذا أننا نهتم فى الفن البدائى بالفن بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : نهتم بالتنظيمات الشكلية المعبرة عن مواقف وجدانية . ومن المؤكد أن الكونت جوبينو كان محقا حينما قال أن الزنجى يمتلك الملكة الحسية فى أقصى درجاتها ، وهى الملكة التى تنحو غرائزنا المتحضرة نحو تدميرها ، ولكنها الملكة التى بدونها لا يكون الفن ممكنا . ومن المؤكد حقا ، أننا نستطيع أن نصل ، من خلال دراسة لفنون الزنوج والبوشمان ، إلى فهم للفن فى أكثر أشكاله أولية وأصالة ونحن نعرف أن الشىء الأولى الأصيل ، دائما ما يكون مليئا بالحيوية .

٣٢ ـ كان الخلق الفنى لدى الرجل البدائى يعنى هروبا من فرضية الحياة وتحكماتها . لقد عاش هذا الرجل من يوم إلى يوم ومن يده إلى فمه ، بالمعنى الدقيق لهاتين العبارتين . لم يكن هناك شىء مستمر أو ثابت فى حياته ، فلم يكن لديه احساس بالديمومة والبقاء . وحتى اليوم ، وبين الاجناس التى ما كادت تتصل بالحضارة ، من المستحيل أن تجد مواطنا يفهم معنى الوعد . أنه لا يعقل ما وراء الموقف الفورى الحالى ، ولكنه يتصرف بصورة غريزية عند كل تحول للأحداث ، وعلى ذلك فانه حينما يخلق عملا فنيا ، باعتباره عملا من أعمال الاستعطاف السحرى ، فانه يهرب من التحكمية السائدة فى وجوده ، ويخلق ما هو بالنسبة اليه ، تعبيرا مرئيا عن المطلق . أنه للحظة واحدة ، قد وضع شيئا واحدا ثابتا وصلبا ، فهو قد خلق مكانا خارج الزمان ، وحدد لهذا المكان شكلا ظاهريا حوله بتأثير من عواطفه إلى شكل معبر ومن ثم استحال إلى نظام وإلى وحدة ـ وصاغ منه معادلا مشاكلا لعواطفه .

إن هناك طريقتين متميزتين لتحقيق هذه النتيجة المرغوبة ـ الطريقة العضوية ، والطريقة الهندسية . ولقد قيل بأن هذين النوعين المتعارضين تحددهما أساسا البيئات المتناقضة ، فحيث تكون قوى الطبيعة فى صورة عدائية كما هو الحال في الشمال المتجمد وفى الصحارى المدربة ، يتخذ الفن شكلا هروبيا لا من مجرى الوجود فحسب ، بل ومن أى شىء يرمز اليه . فبالانحناءة العضوية إذا اختزلت إلى أبسط عناصرها ، لا ينظر إليها نظرة مرضية ، ومن ثم فالفنان يعمد إلى تحويل كل شىء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شىء أمرا غير طبيعى قدر الامكان ، ومع هذا فان العمل الفنى ينبغى ان يكون ديناميا ـ إذ لابد له أن يجذب انتباه المتفرج ويحركه ويؤثر

فيه . وعلى ذلك فان هندسية هذا الفن المجرد مضطربة جدا : وهى وإن تكن ميكانيكية ، الا انها تحرك : والفن الحيوى لدى الشعوب البدائية ، من الجانب الآخر ، متعاطف مع الطبيعة . فهو يتبنى الانحناءة العضوية ويضيف إلى حيويتها . إنه فن الشواطىء معتدلة المناخ والأراضى المثمرة . إنه فن الابتهاج بالحياة ، والثقة فى العالم . فالنباتات والحيوانات والناس يرسمون بعناية مصوغة بالحب ، وبقدر ما يبعد الفن عن التقليد الدقيق ، فانه يمضى فى اتجاه تعميق الدافع الحيوى .

والفن الأغريقى فى مرحلته الكلاسيكية ، مشابه فى أصوله للفن الباليوليتى وفن البوشمان ، وهذا يعنى أنه فن عضوى . وهو لا يختلف عن أصوله البدائية الا فى درجة تنظيمه ، وفى تعقيد ارتباطاته ، وفى المنجزات التكيتية السامية للحضارة المصاحبة له . ومع ذلك فهناك تحفظ لابد من ابدائه هو أن الأغريق كانوا جنسا علميا أو منطقيا إلى درجة بعيدة . ومن ثم فهم لم يقنعوا بابراز حيوية الطبيعة والفن وأنما سعوا إلى تفسير هذه الحيوية بصيغ ومعادلات . فقد اكتشفوا ، أو ظنوا أنهم قد اكتشفوا ، نسبا ثابتة معينة فى كل من الطبيعة والفن . وعندما تم اكتشافهم لهذه النسب أخذوا فى تطبيقها بعناية واعية . فالقطاع الذهبى التى سبق أن اشرنا اليها اكتشفها الأغريق ومنذ ذلك الوقت ظل سائدا ، كما أوضحنا من قبل ، واستمر هذا المبحث عنصرا من عناصر التقاليد الكلاسيكية حتى يومنا هذا .

٣٣ ـ هذان النوعان من أساليب العرض الفنى وهما ـ الهندسى والعضوى ـ ظلا سائدين خلال تاريخ الفن كله . بيد أنه كان طبيعيا نتيجة لانتشار الحضارة ، وتداخل الأجناس ، أن يندمج النوعان ويتلاحما وأن يعبر التيار الرئيسى للفن بحق عن صورة وسط لهذين النوعين . ولكن قبل أن نتناول هذا التيار الرئيسى يعنينا أن نذكر أن هذين النوعين من التعبير الفنى الهندسى ، والعضوى ، ظلا يعاودان الظهور بكل نقائهما الأصيل ، خلال عصور ما قبل التاريخ وعصور ما بعد التاريخ على السواء . وللتدليل على ذلك نختار أمثلة حديثة نسبيا : فمثلا عاد الفن الهندسى للظهور فيما يشبه الأسلوب العربى وهو الأسلوب الذى طوره العرب ذوو النزعة الرياضية فى كل من اسبانيا ومصر ، ولقد ظهر هذا الفن أيضا فى أجمل صوره فى الفن البيزنطى والفن الرومانى ، ونراه أيضا ، بعيدا عن تلك المؤثرات فى فن بيرو والمكسيك

وجاوة واليابان . وهو يعود إلى الظهور فى الفن التكعيبى الحديث . أما الأسلوب العضوى فأقل تقطعا من ذلك ، فقد استمر فى مصر جنبا إلى جنب الفن الهندسى إذ كان الفن الهندسى هو فن الكهنة ، وكان الفن العضوى هو فن الشعب .. ويبدو الحافز العضوى بكل ما فيه من براءة مرة أخرى فى الفن الذى يتمثل فى سراديب القبور المسيحية الأولى كما يبرز هذا الأسلوب فى أوج انتصاره من خلال النزعة الانسانية والطبيعية للنهضة الايطالية .

الا أن انتصار الأسلوب العضوى (فى العالم الغربى وحده طبعا) كان قد سبقته عملية مواءمة كبرى بين الأسلوبين . فان كلا من الفن القوطى والفن الشرقى ، يمثلان فى مظاهرهما العامة ، نوعا من الاندماج بين الطريقة العضوية والطريقة الهندسية . فقد كان المبدأ المجرد هو الخاصية المميزة للاجناس الشمالية الرحل كما أمتد الفن الرياضى عبر قارتى أوروبا وآسيا من ايرلندا إلى سيبريا . ومن الظواهر المتكررة الحدوث فى التاريخ الاقتصادى ـ ويمكن اتخاذها على سبيل التعميم ـ هو تكرر غزو الشعوب التى تعيش على الصيد للشعوب التى تعيش على الزراعة . فالشعوب البدوية الفقيرة المحصورة فى أقل الأقاليم أثمارا على سطح الأرض تنظم نفسها فى عصابات ثم تهبط للاغارة على أكثر بلاد الأرض انتاجا واعتدالا جالبين معهم زخارفهم الهندسية وأسلحتهم غير الذكية وغيبياتهم الدينية . وهذه العملية معقدة غاية التعقيد ، فهى تقوم على خلفية تاريخية تتابع فيها قيام الأسر الحاكمة وسقوطها ، كما تتابعت عليها الدورات الاقتصادية والكوارث الطبيعية ، والنهضات الدينية والاضطهادات . ولكن الفن يتخلل كل هذه الأحداث ، ومن خلال غليانها واضطرابها تبرز مراحل الفن التاريخية العظيمة ـ المينوية والساسانية والاسلامية والشرقية والقوطية ، والعديد من فروعها واقسامها التى تولدت عنها .

٣٤ ـ يواكب تاريخ الفن ـ من المرحلة البدائية (الا أننا يجب أن نتذكر أن ما هو بدائى ليس منحطا بالضرورة) إلى أكثر منجزاته تحضرا فى الفن القوطى أو الكلاسيكى ـ أقول أن هذا التاريخ يواكب ويعتمد على التطور الموازى لموقف الانسان الوجدانى تجاه الكون ـ أى التطور من السحر والنزعة الروحية إلى الدين . والمسافة الشاسعة التى تقع بين تمثال نحته أحد الزنوج وبين أحد تماثيل براكسيتليس هى المسافة الشاسعة بين دين الزنجى الذى

يقوم على الروحية وبين النظرة العميقة التى تقوم على العقل لرجل أغريقى فى أسمى مراحل حضارة الأغريق . وقد حظى الأغريق بنوع من التوازن الدينى لا يمكن الا أن يسمى نعمة مسعدة ، فقد فقدوا كل خوف من العالم الخارجى ـ بل انهم قد نظروا بتعاطف فعلى إلى هذا العالم ـ وأصبح فنهم تعبيرا عما رأوه فى هذا العالم ـ بنظرات كلها الصداقة له ـ ونظرات من الاعلاء المثالى للطبيعة اذ أضحى الانسان إذ ذاك لا يرى الا جمالا حيث يمم فى المخلوقات الحية ، وكان الايقاع العضوى للحياة هو الخاصية التى حاول أن يعبر عنها فى فنه .

وتعتبر العلاقة بين الفن والدين واحدة من اكثر المسائل التى علينا أن نواجهها صعوبة ، فنحن ننظر وراءنانحو الماضى فنرى الفن والدين يبرزان يدا فى يد من أعماق ما قبل التاريخ المظلمة ، وبدا عليهما طوال قرون عديدة انهما مرتبطان ارتباطا لا ينفصم ، ثم تظهر فى أوروبا ومنذ حوالى خمسمائة مضت من السنين ، أول دلائل انفصال محدد بينهما ، وتتسع هوة هذا الانفصال ، مع مرور الوقت ، ومع النهضة الكبرى ، نرى فنا متحررا بشكل كامل ومستقلا ، نراه فرديا فى أصوله ، ولا يهدف إلى أن يعبر عن شىء وراء شخصية الفنان نفسها . وتاريخ الفن الغربى حتى عصر النهضة تاريخ متنوع الدرجات . فأحيانا نظن أنه قد بلغ اسمى مراحله فى أحد الأعمال الفذة بالذات ، وفى بعض الأحيان لا يبدو أن هناك فنا على الأطلاق ، وفى النهاية نبدأ فى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يكون هناك فن عظيم ، أو مراحل عظيمة للفن بدون ارتباط وثيق بين الفن والدين . وحتى حينما خلق الفنانون العظام أعمالهم الكبيرة فى عزلة واضحة عن أى عقيدة دينية ، فاننا كلما أمعنا النظر فى حياتهم لكان محتملا أن نكتشف فى حياتهم وجود ما لايمكن أن نسميه بالحساسية الدينية . وحياة فان جوخ حالة من تلك الحالات .

ومهما يكن من شىء فان من التسرع بمكان أن ننتهى من هذا إلى أن العلاقة بين الفن والدين علاقة حتمية وضرورية فذلك بالطبع يعتمد على ما نعنيه بالفن وما نعنيه بالدين . أن العنصر الأساسى فى الفنان ، العنصر الوحيد الذى لا يمكننا أبدا أن نستغنى عنه ، هو ذلك القدر اليسير من الحساسية ـ وما بنا من حاجة إلى أن نخشى من تسميته بالحس الجنسى . فهذا هو العنصر الذى يعمل عمله فى فن الانسان البدائى كما فى دينه . والصعوبة فى هذه المرحلة هى

محاولة اى فصل بين الفن والدين فان تعاليم أحدهما تحدد بالضبط اختراعات الآخر . فالسحرة وكهنة الدين يشابهون تمام الشبه الفنانين المبدعين ، ولا يوجد الفن الا كوظيفة من وظائف العبادة أو التكفير عن الذنوب . ومثل هذا الفن محدد تحديدا عنيفا ، من وجهة نظر حضارتنا نحن الأخيرة ، فهو لا يعبر الا عن مجال ضيق جدا من المشاعر ، وهذه المشاعر هى ـ أساسا ـ مشاعر الخوف . أما الاحساس بالمجد ، وهو سليل الشجاعة الروحية ، فمفقود تماما فى فن الانسان البدائى . هذا الاحساس الذى مضى فى اتجاهات مختلفة ، هو الذى يؤدى إلى أسمى ما حققه كل من الفن الكلاسيكى والفن المسيحى فى العصور الوسطى .

وفى نفس الوقت الذى كان يتم فيه التحول من فن الانسان البدائى إلى فن الانسان المتحضر ، لم تكن هناك اى تغيرات فى العمليات السيكولوجية لعقل الفنان وهذا يعنى أن الإختلاف فى القيمة بين فن الانسان البدائى وفن الانسان المتحضر فى العصور الوسطى ، هو الاختلاف بين قيم دينيهما ، وليس فى درجة حساسيتهما الفنية . وقد يؤدى بنا هذا القياس إلى شىء من الشذوذ العجيب إذا اعتبرنا أن الكيف لأى فن من فنون أى جماعة دينية هو بطريقة أو أخرى اختبار لصحة تجاربيه الدينية او قوتها .

٣٥ ـ والواقع أن الأمر لا يختلف عن ذلك خلال الفترة المعقدة التى ندعوها عصر النهضة . وتتسم هذه الفترة من جانب باحياء النزعة الانسانية الكلاسيكية . وهى النزعة الوثنية تماما فى مثلها ، وتتسم من الجانب الآخر بما يمكننا ان نسميه اكساب الدين المسيحى نفسه طابعا انسانيا ، كما عبرت عنه مثلا غنائيات الأخ انجليكو والقديس فرانسيس . ولكن النزعة الوثنية فى عصر الهضة ، كانت دينا ، بمقاييسنا الحاضرة ، مثلها فى ذلك مثل المسيحية . وهذا يعنى أن الفنان فى تعبيره عن المثل العليا للانسانية الكلاسية كان يجعل من فنه خادما لهذه المثل بنفس الطريقة التى كان يجعله بها الساحر البدائى والفنان المسيحى .

لقد فقدت الانسانية عنصرها المثالى خلال مسار القرنين السادس عشر والسابع عشر . إذ أخذت الحضارة فى نموها تزداد مادية ، وانتهى الأمر بالفنان فى القرن الثامن عشر إلى أن يصبح إما خادما لهذا المجتمع المادى أو سيد نفسه . ومهما يكن من شىء فالفنان فى الوضع الأول لم يزد مكانه بحال

عن وضع الفنان البدائى ، إذ ان كل ما فعله هو أن استبدل نوعا من الخوف بنوع آخر . وتدفعنا الحالة الثانية إلى القضية الحقيقية : هل يمكن للفنان ، على أسس من حساسيته الخاصة ، وبدون مساعدة من مشاعر الجماهير والمثل التقليدية ـ هل يمكن لمثل هذا الفنان « الطيب العظيم المبتهج الجميل الحر » أن يخلق أعمالا فنية نستطيع أن نحتفظ بمكانها إلى جانب أعظم أعمال الفن الدينى ؟

أننى لن أجيب على هذا السؤال بطريقة ايجابية حاسمة . ذلك أنه لا يمكن لشخصين مهما كانا أن يتفقا على ماهية الفن الجيد . وعلى هذا فانه من غير الممكن أن نقوم بتقسيم حاسم ونهائى بين الفن الدينى والفن الفردى . ومع ذلك فاننى اعتقد انه قد يكون من الممكن أن نتفق حول ملاحظة أو اثنتين هامتين . ففى المحل الأول اعتقد انه من الواضح تماما أنه لا يوجد فنان يستطيع أن يعمل جيدا دون أن يتمتع بحاسة المتفرج ، إذ أن النظرية القائلة بأن الفن هو تعبير عن الذات لن تجرفنا بعيدا . لأننا نسأل ما هى هذه « الذات » التى يعبر عنها ؟ هل هى خيالات العقل الباطن ؟ هذه هى الاجابة المعتادة على ذلك السؤال . ولكن ما هى القيمة ـ القيمة الايجابية بعيدا عن القيم الجمالية الشكلية ، وهى القيم المشتركة بين الأنواع الأخرى من الفن ـ لمثل هذه الخيالات ؟ أننا لا نعرف الا القليل عن تكوين العقل الباطن ، ولكننا نقول ، على أساس من اسمه نفسه ، أن هذا العقل لا يمكن أن يكون حاملا للقيم المتصلة بالمثل العالية التى تميز الانسان المتحضر عن أجداده البدائيين . أن الفن وسيلة للاتصال ، رغم أنه يعمل بالحساسية وعن طريقها ، فاننا لا نجد ثمة ما يمنع ـ من أن ينقل احساسا بالقيم . وعلى ذلك ، فان ـ إجابتى على ـ التساؤل عما إذا كان من الممكن لفن عظيم أن يوجد مستقلا عن الدين ، ستعتمد على الأوزان المختلفة لقيمنا نحن . وفيصل الرأى فى هذا الموضوع مرده إلى الجماعة إن عاجلا ، وإن آجلا . وقد يبدو لذلك ، أنه على الفنان لكى يصل إلى العظمة أن يخاطب مشاعر الجماعة بشكل أو بآخر . ومهما يكن فان اسمى صور المشاعر الانسانية حتى وقتنا الحاضر هى المشاعر الدينية وعلى الذين ينكرون ضرورة الارتباط بين الدين والفن ان يكتشفوا بديلا للمشاعر الدينية عند الجماعات يستطيع أن يضمن فى المدى البعيد وجود نوع من الاستمرار التاريخى لذلك الفن الذى ليس دينيا .

٣٦ ـ علينا فى أى تقويم لعناصر الفن ، الا نضع فى اعتبارنا فن الانسان البدائى وحده ، وانما علينا أن ننظر أيضا إلى شكل بدائى من اشكال الفن ، أكثر قربا الينا من الناحية التاريخية ، وهو فن أناس بسطاء غير معقدين ، يعرف عموما باسم « فن الفلاحين » ويطلق هذا الاسم فى استخدامه الشائع لكى يتضمن الكثير جدا من الأشياء ، ومن ثم فان مغزى هذه الظاهرة ليس معروفا على النحو الواضح الواجب أن يكون . أن فن الفلاحين ليس فنا يصنعه هؤلاء الفلاحون فى تقليد لفن الطبقات الأكثر ثقافة ـ بمعنى أنه ليس انعكاسا جافا لفن المثقفين من الناس كما أنه أكثر بعدا عن أن يكون هو الفن الذى يبرز من خلال حب مهذب للبساطة والحياة البسيطة . وتوخيا للدقة فان هذا المصطلح ينبغى أن نحدده للتعبير عن الأشياء التى خلقتها الشعوب غير المثقفة ، واستمليتها من تقليد محلى ووطنى لا يدين بشىء للمؤثرات الخارجية ـ أو أنه على الأقل لا يدين بشىء للمؤثرات الرأسية الهابطة من احدى مراتب المجتمع العليا ، الا أنه من الممكن أن يتأثر بمؤثرات عرضية من بلدان أخرى ، رغم أن هذا ليس محتملا على الدوام .

ويتمتع الفن الفلاحى بالمعنى الذى حددناه بمميزات مختلفة . ففى المحل الأول هو ليس ما يسميه التمييز الكريه فنا « جميلا » . أنه على الدوام فن « تطبيقى » أنه ينبع على الدوام من خلال الرغبة فى إضفاء اللون والبهجة على الأشياء التى تستخدم فى الحياة اليومية مثل الملابس والأثاث والآنية الفخارية والأبسطة وهكذا وهو إلى ذلك لا ينظر اليه الناس الذين يمارسونه على انه نوع من النشاط له ما يبرره ذاتيا . وهو يظهر ـ فى المحل الثانى ـ اتجاها مدهشا نحو التجريد ـ أما إلى التجريد الهندسى ، كما هو الحال فى سجاجيد فنلندا ، ومطرزات رومانيا وآنية بيرو الفخارية ، وأما أن يكون تجريدة فى اتجاه اكساب الصور الطبيعية أسلوبا ايقاعيا ، كما هو الحال فى آنية وسط أوروبا الفخارية ، وأعمال الخشب المحفور فى بولينيزيا ومطرزات تشيكوسلوفاكيا . وفى حالات عديدة ، يسير الاتجاهان معا يدا فى يد ، كما هو الحال فى الجزر اليونانية وفى ايطاليا . ويمكن أن نجد تفسيرا لهذا الاتجاه نحو التجريد إلى حد ما فى طبيعة تكنيك الزخارف والمواد التى تتم بها . فان طرقا معينة للنسيج على سبيل المثال ، تؤدى بشكل طبيعى إلى أشكال هندسية ، باعتبارها « أسهل الطرق للانتهاء منها » كما أن دوران عجلة الفخار ، واستخدام الوسائل « الزلقة » فى زخرفة الفخار ، تؤدى بصورة مشابهة إلى أشكال دائرية أو ذات انحناءات

كثيرة ، أما أشغال الابرة أو المخرمات فأكثر تأثيرا من ناحية استخدام الدوافع الطبيعية . أما الفن التمثيلي المباشر من النوع الأثير لدى الفنان الاكاديمى ، فهو لا يكاد يكون معروفا فى الفن الفلاحى ، إذ يبدو أن الفلاح قد وجد هذا النوع من الفن غير صالح اطلاقا لخدمة اغراضه الرامية إلى أن يجعل العالم مكانا اكثر بهجة لكى يعيش فيه ، فهو يفضل أن « يضيف » شيئا ما إلى حياته ، بدلا من أن يتصرف كمرآة أمام واقعها الخشن المنمنم .

والميزة الثالثة للفن الفلاحى هى نزعته المحافظة . فهو أصعب الفنون جميعا فى محاولة تحديده بأى تاريخ ، إذ تنشأ الاشكال البسيطة وتبقى طوال قرون عديدة . وإذ لا توجد تلك الرغبة العارمة فى قلب الفلاح من أجل التجديد ، فهو لا يطلب اكثر من أن يكون الشىء مبهجا ، ويبدو أنه يتبين بشكل غريزى أنه يستطيع أن يحصل على التنوع اللانهائى للمؤثرات عن طريق مزج عدد قليل من الأشكال والصور .

الا أنه من المحتمل ان تكون أكثر مميزات الفن الفلاحى مدعاة للدهشة هى عالميته وشموله . إذ يبدو أن نفس الصور ونفس طرق التجريد ونفس الشكل والوسائل الفنية تبرز تلقائيا من التربة فى كل مكان من العالم . ولقد رأيت آنية فخارية صنعت فى سومرست فى القرن الثامن عشر لا تكاد تميز عن الآنية الفخارية المصنوعة فى الصين فى القرن العاشر ، كما أن أعمال حفر الخشب فى النرويج تقترب من أسلوب أهالى نيوزيلندا فى حفر الخشب ، وليست هناك اختلافات جوهرية بين نماذج انجلترا وبلغاريا أو اليونان . وقد عثر على ملابس صوفية مطرزة فى مقابر مصر من الممكن أن نتصور أنها قد صنعت فى انجلترا أيام حكم الملكة فيكتوريا . وهذه أمثلة عارضة ، كما يوجد بالطبع ، قبل هذا التشابه الأساسى ومن فوقه ، اختلافات متناقضة لا نهائية فى التفاصيل ، فان العناصر العالمية تؤدى بنفسها إلى خلق أساليب فردية عديدة يحددها الطقس والعادات والظروف الاقتصادية .

وهناك شىء لابد من أن نسلم به للامكانيات الفطرية التى تملكها المواد والعمليات التى نمر بها . فالفلاح فى أثناء نسجه لمختلف الأصواف الملونة ، سيخلق « بصورة حتمية » أشكالا هندسية معينة ، ومن المحتمل تماما لمثل هذه الأشكال أن تتكرر فى أجزاء مختلفة من العالم فى ازمنة مختلفة بدون أى تأثير مباشر . فان الآلة هى الفنان ومن الممكن للآلات أن تكرر نفسها . وقد أعجب

عالم اجتماعى المانى شهير ، هو جوتفريد سمبر ، بهذه الفكرة حتى لقد جعلها أساسا لنظرية مادية متكاملة عن أصل الأسلوب والزخرفة .

وتؤدى بنا خصائص الفن الفلاحى مباشرة إلى أى مناقشة حول طبيعة الفن ، فهى تكشف لنا عن أن الدافع الفنى ، هو دافع طبيعى مغروس حتى فى أقل الجماعات ثقافة ، ونستطيع أن نتبين الكثير من هذا من الدليل الذى يقدمه فن البوشمان . ولكن فن البوشمان لم يكشف بصورة كاملة (كما يفعل فن الزنوج) عن الطبيعة غير التمثيلية للفن غير المعقد . فان الشىء الصناعى ليس تجريدا ، أنما التجريد هو الاتجاه الفوتوغرافى فى الصورة الأكاديمية . وقد ينبغى أن نلاحظ أيضا أن الفن الفلاحى نادرا ما يكون تعبيرا عن أحساس دينى . وهناك عديد من الأشياء فى الفن الفلاحى ، مثل الأيقونات وانية الماء المقدس ، التى ترسم زخارفها كرموز دينية . ولكن الهدف من صنع الأعمال الفنية ليس هدفا دينيا من نوع التكفير والقربان للآلهة أو التضحية أو حتى الخدمة ، ولكنه هدف انسانى بشكل كامل ، أنه الهدف اليومى الذى شعاره « اضافة قليل من البريق إلى الأشياء » .

٣٧ ـ النماذج الفنية التى كنا نتأملها فى الفقرات الأخيرة القليلة نماذج عامة ـ الفن البدائى والفن الوحشى والفن الفلاحى : فان خصائصها ليست مرتبطة بشعب واحد أو بلد واحد . لقد رأينا فى آسيا وكريت ومصر ظهور الحضارات الثابتة وبالتالى ظهور الفن الذى يمكن أن نصفه بأنه فن قومى ، ويمكننا أن نتناول الفن المصرى بوجه خاص ، بسبب بقائه الطويل ونفوذه الواسع ، كنموذج قومى . فخلال فترة امتدت طوال سبعين قرن من الزمان . توفرت فى مصر ظروف اقتصادية كانت هى الأساس لقيام ثقافة مستمرة ، رغم أن النموذج الجنسى المصرى ، قد طرأت عليه موجات من التغيرات العميقة ، الا أنه فى هذا لا يختلف عن النماذج العادية الأخرى ، كما فى عدد كبير آخر من الجماعات القومية . ولذلك فاننا نستطيع ، وسط كل التحولات والتموجات التى طرأت عليه ، أن نميز فيه صفات وخصائص ثابتة معينة مردها التأثيرات الدائمة للجنس والتربة ، والا يمكن لهذه الثوابت وجود ، فان علينا أن نكون بعض الافتراضات لاسقاط مثل تلك التأثيرات من تاريخ الفن .

لا مراء فى أن عنصر الاستمرار فى الحضارة المصرية راجع إلى عوامل اقتصادية ، وبوجه خاص فى التجدد السنوى للخصوبة الذى يتبع فيضان

النيل . والواقع أن هذه الخصوبة وأن كانت محدودة جدا فى حجمها ومستمرة فى الوقت نفسه استمرار النهر الذى تعتمد عليه الا أنها قد ضمنت إلى حد غير عادى لهذه الحضارة عنصر التماسك وكان مظهر هذا التماسك ماديا واقتصاديا ومع ذلك فقد انعكس على الدين والفن . وإذا كنا فى فن كفن أوروبا الغربية نستطيع أن نرى خصائص عقد معين من تاريخ الفن ، وأن نرى خلال قرن معين من الزمان ثورة كاملة فى الذوق الفنى . فان الحال فى مصر ليس كذلك فى الأسلوب ومن ثم فان من الضرورى هنا أن نفرق بين نموذجين من الفن عاشا جنبا إلى جنب فى مصر ، فن مقدس دينى يعتمد على كهنوتية شاملة إلى حد كبير ، وفن شعبى تطور بجانب هذا الفن الدينى المقدس ، ولكن فى استقلال كامل عنه . ومن سوء الحظ أن مخلفات هذا النموذج الأخير نادرة جدا ، إذ لم تحمها المقابر والمعابد كما حمت الفن الدينى المقدس . ولكننا نعرف أن هذا الفن قد وجد ، وأنه كان أكثر شاعرية وتلقائية من فن الكهنة . وفى فترة حكم توت عنخ آمون ، وهى فترة رومانسية فى تاريخ الفن فى مصر القديمة ، يبدو هذا الاحساس الشاعرى كما لو كان قد غزا المجال الرسمى ، وكان تأثير هذا الغزو نوعا من الاضمحلال .

٣٨ ــ ومع حلول العصر القبطى فى مصر فى نهاية القرن الرابع الميلادى بدأ الفن المصرى يتحلل من القيود الدينية إذ بدأت المسيحية وهى دين ديموقراطى تلتهم فنون الشعب وتحتضنها وترفعها إلى مستوى أعلى من أى مكانة احتلها من قبل . ورغم انه فن مسيحى ، يعبر عن اتجاه فى الحياة أخذ ينتشر انتشارا واسعا فى الشرق والغرب ، الا أن الفن المسيحى فى مصر ظل مصريا . ويلفت المستر ستيفن جاسيلى ، الذى ساهم بمقالة ممتعة عن العصر القبطى فى مصر فى بحث شامل حديث عن الفن المصرى* ، يلفت انتباهنا إلى الشكل الخاص الذى اتخذته المسيحية فى مصر ــ وهو الرهبنة وهو شكل لم تكن له مطالب كثيرة من الفن ، ومن ثم لا يتردد المستر جاسيلى فى أن يصف هذه المرحلة بشكل عام بأنها مرحلة انهيار فنى ومهما يكن من شىء فاننا بعد خمسين قرن من هذا التقشف الصارم نشعر بالارتياح ونحن نمر أمام أول دلائل الحرية الزخرفية ، والخيال الانسانى الذى يميز النقوش العاجية والمنسوجات والمخطوطات المزخرفة التى ترجع إلى المرحلة القبطية . وجاء

(*) ، الفن المصرى خلال العصور ، ألفه عدد من الكتاب (لندن ، الاستوديو ، سنة ١٩٣١) .

التطور الكامل لتلك الاتجاهات مع العصر الاسلامى الذى بدأ فى القرن التاسع . فقد أنشئت القاهرة فى عام ٩٦٩ ، ومنذ ذلك الوقت ، وحتى مجىء « التأثير القاتل » للفن الأوروبى فى أوائل القرن التاسع عشر ، تمتعت مصر مرة اخرى بتطور مستمر فى الفن وربما لا يكون القول بأنه كان تطورا عظيما جدا الا مجرد تغيير عن نظرة شخصية ، الا أنه لابد لأى دارس متفتح الذهن من ان يقبل استنتاج الكابتن كريزول . الذى تستطيع أن تجده فى الكتاب الذى ذكرناه منذ قليل : « يرجع الأهمال الذى لقيته العمارة الاسلامية فى مصر إلى الآن ، يرجع بشكل أساسى إلى البريق المنافس للآثار البعيدة القدم لمصر القديمة . وليس هناك الا القليل من الزوار ، الذين لا يستثيرهم سحر الفن الاسلامى ، مثل الواجهات الفاخرة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والأشكال الجميلة لقبابها ومآذنها التى لا حصر لها ، والرقة غير المعتادة لزخرفها » .

ويبدو للوهلة الأولى أن فن العصر الاسلامى هو فن عالم جديد ، ليست له اية صلة بفن مصر القديمة . لقد كان يكمن وراء هذا الفن المبكر دافع قوى لم يتصل اطلاقا بحياة الناس وحين سلب الفن الشعبى هذا الدافع القوى فانه لم يرق إلى اكثر من مستوى الجمال الزخرفى . بيد أنه فى النهاية حين أطلق لهذا الدافع القوى العنان وأصبح مختلطا بطبائع الناس استطاع بالتحامه بالحساسية الكامنة فى الشعب كله أن يبعث فنا جديدا يعتبر من أسمى الأعمال الجمالية التى حققها الجنس البشرى .

٣٩ ـ تقف الأهرامات شامخة كرموز خالدة لفن مصر القديمة ومع ذلك فلنا كما أعتقد أن نتساءل عن قيمتها الجمالية . فالهرم ليس الا شكلا هندسيا بسيطا . ويقال أن الأهرامات تكسب جلالها العظيم من حجمها الهائل ، ومن التناقص الذى تبديه أزاء مسطحات الصحراء الواسعة ومن الانعكاس الذى تخلفه تحت ضوء الشمس الساطعة ، ولكن هذه كلها ليست سوى أضافات عارضة ، وليست جوانب فنية جوهرية . فالأهرامات فى حد ذاتها معبرة عن نفسها بشكل كامل منطقيا ، ونحن نعرف أن الشيء الكامل التعبير منطقيا (وينطبق هذا النقد على أنواع معينة من الفن الحديث) لا يمكن أن يشبع الحساسية الفنية أشباعا كاملا . ولقد كانت وظيفة الفن دائما ان تمد آفاق العقل إلى الأبعاد الواقعة وراء حدود الفهم نفسه . وقد تكون هذه الأبعاد

روحية أو متسامية في الملأ الأعلى ، أو ربما كانت مجرد ابعاد خيالية ، انها ستغلو في مكان ما فوق حدود المعقول . ولا يعنى هذا أن الفن سوف يتخطى التناغم ، وانما يعنى انه على الفن دائما ، كما قال باكون ، ان يتمتع بنوع من الغرابة في علاقاته النسبية . فالعمارة القوطية فن يحقق اقصى تأثيراته العلوية أو الالهية ، بينما يخضع لنوع من القوانين الهندسية في مثل صرامة تلك القوانين التى تسيطر على الأهرامات الا أن الهندسة في العمارة القوطية خادمة للفن ، وليست سيدته .

٤٠ ــ يعتبر النحت المصرى اكبر ممثل فنون مصر القديمة ، واننا لنجد ، وخاصة في نحت المملكة القديمة ، كثيرا من آثار الحساسية الجمالية المتحررة ، أكثر مما يتضح في العمارة المصرية . إلّا انه يتضح هنا ثانية الخاصية الثابتة للفن المصرى ، كما يمكننا أن نلمح هذا الترهل المزمن ، وإن كان هذا لا يمت إلى الخصائص الروحية ، بقدر ما يمت إلى التقاليد غير الجوهرية التى تتصل بالفن والتى تتغير عادة في البلاد الأخرى مع تغير التقاليد الاجتماعية . وتظهر مثل تلك التقاليد في الفن أما نتيجة للضرورات التكتيكية ، وأما نتيجة للعجز الفنى ـ أى المصاعب التى تواجه عملية تحقيق التصورات المرئية . ومن قبيل النوع الأول مثلا الحيلة التى استعين بها أصلا لتدعيم ثقل الجزء العلوى من الجسم عند تشكيله بالطمى* . ومن المحتمل أن هذه الدعامة كانت في أصلها ربطة من سيقان البردى مضمومة إلى بعضها البعض ومغطاة بالطين ـ والبردى بطبيعته جامد وشديد الصلابة . وحينما نحتت التماثيل من الحجارة ، استخدمت نفس الحيلة ، رغم عدم ضرورتها ، نقلا من التقليد الأول رغم صلابة الحجر . وقد يكون مقبولا أن تسود مثل هذه الظاهرة لمدة عقد أو عقدين أو خلال جيل أو جيلين . ولكنها مع ذلك لا تزال لها مخلفات بسيطة حتى في حضارتنا نفسها : فقد أشار صامويل بتلر إلى النتوء البارز في قاع كأس انبوبة الطباق ، وهذا النتوء هو أثر متخلف من أنبوبة التدخين المصنوعة من نبات البريار ، من الزمن الذى كان فيه هذا النتوء يؤدى وظيفة نافعة في أنابيب التدخين المصنوعة من الطين (فقد كانت تشكل قاعدة تبعد الضرر عن الكأس الساخنة) ولكن مثل هذه البقايا المتخلفة الأثرية ، بقيت في مصر آلافا من السنين . ويمكننا أن نضرب مثلا على النوع الثانى من

* س . ف . « النحت المصرى » تأليف مارجريت أليس مورى (داكورث ـ ١٩٣٠) .

التقاليد ، بعادة وضع عين ذات منظر امامى فى الرسم الجانبى للوجه ، وهو تقليد وجد فى الفن البدائى كله . ولا يعد هذا التقليد تعبيرا عن افتقاد الفنان للمهارة ، فمن الممكن تماما أن الرجل البدائى كانت تملؤه رغبة غريزية لكى يمثل الوجه الانسانى ، فقد كان يتمتع بنوع غريب من الرغبة فى أحياء الأشياء . ولكن بينما أشبع هذا التقليد ـ لدى أمة مثل الأغريق ـ الاحتياجات الروحية لمرحلة واحدة من حضارتهم ، تجده فى مصر قد بقى بقاء أبديا .

٤٠ (أ) ـ من بين كل صفحات تاريخ الفن ، بقى تاريخ الفن فى امريكا القديمة اكثرها غموضا ، وابعدها منالا ، بل ويمكننا أن نقول انه اقلها تقديرا . ولا توجد الا أمثلة قليلة من هذا الفن فى تلك الأمثلة ما هو فى حجم يسمح بوضعه فى المتاحف . ونحن لا نعرف جوانب بكاملها من هذا الفن لأن موضوعاتها قد بادت (فالريش ذو الالوان المتألقة ، على سبيل المثال ، كان وسيلة متميزة للتعبير ، ولكنها وسيلة هشة سهلة التحطيم) أو لأن هذه الموضوعات قد دمرت بأيدى الغزاة الاسبان ، وهم أكثر الغزاة الذين عرفهم العالم قسوة ووحشية .

ما زال التطور التاريخى لثقافات امريكا قبل اكتشافها غامضا جدا . ويخبرنا المستر ايروين باللوك[1] . ان الناس يقبلون الآن الفكرة القائلة بأن الانسان دخل أمريكا أول مرة عن طريق مضايق بهرنج من شمالى شرق آسيا ، وأنه هاجر بالتدريج صوب الجنوب . وقد تطورت الثقافات التى نحن بصددها فى منطقتين رئيسيتين المكسيك والبلدان المتاخمة لها (نيكاراجوا وكوستاريكا وبنما) . والشريط الساحلى الشمالى لأمريكا الجنوبية (كولومبيا وبيرو) . والتاريخ عمل يقوم على التخمين ، إلا أنه من المفترض أن المرحلة القديمة قد بدأت فى وادى المكسيك منذ حوالى ٥٠٠ ق . م . وقد قامت القبائل والأسر وسقطت فى كثرة مدهشة ، ولكن ظهرت فى منطقة المكسيك ، قبل عصرنا نحن بزمن قليل ، حضارة المايا الذين وصفهم المستر باللوك باعتبارهم « شعبا مثقفا بدرجة ملحوظة لهم دين كامل وتقويم دقيق قائم على ملاحظات فلكية صحيحة ومعرفة غير عادية بالحسابات الرياضية » ولكن هذا الشعب « المثقف » لم يصل إلى ابجدية صوتية أبدا ، ولم يكشف القوس الحقيقى ، أو مخترع

(١) فى مقدمة لمعرض لفنون المرحلة السابق على كولومبس اقيم فى حدائق بيركلى فى لندن سنة ١٩٤٧ .

العجلة . وظهرت فى جنوب تلك المنطقة ، بعد عدة قرون ثقافة الانكار العظيمة ، التى كانت فى مرحلة كمالها المثالى أو تكاد حينما دمرها الأسبان .

إن الشىء الذى يتمتع بأهمية غير عادية فى هذا التطور التاريخى المنعزل هو الضوء الذى يلقيه على تطور الفن نفسه . اننى لا أشعر بأن المؤثرات الأجنبية مستبعدة بصورة كاملة ـ فإن هناك آنية حجرية منحوتة معينة من المكسيك ـ ذات تشابه يدعو إلى العجب مع الآنية الصينية البرونزية من عصر أسرة تشاو . إلا أنه لابد أن مثل تلك المؤثرات كانت جد نادرة ومتفرقة . كما أن ما نستطيع قوله ، بشكل تقديرى فى فن الفترة السابقة على كولومبس انما هو القول بتطور الدافع الفنى الذى أبرز أكثر القرائن تنويرا لنا ، تطوره بصورة « موازية » لتطور نفس الدافع فى الحضارات الأخرى . فإن التناقض مع تقاليدنا الانسانية الخاصة ، هو بالذات ما يقدم لنا أكبر قدر من المعرفة .

ويظهر الفن المتأخر فى بيرو بعض الاستثناءات ، ولكننا نستطيع أن نقول بشكل عام عن مجموع فن أمريكا القديمة بأنه لم يطور مضمونا ذهنيا على الاطلاق . ومن المحتمل أن تكون هذه الحقيقة مرتبطة بفشل هذه الحضارة فى أن تحدث مخطوطات لغوية ، أو أى أدب من أى نوع بالتأكيد . وقد عاش هؤلاء الناس ، إلى أبعد ما نستطيع أن نرى ، بدون أى نظام فكرى تصورى . لقد استطاعوا أن يخلقوا رموزا ، كما تثبت ذلك احصاءاتهم الفلكية . وكانوا قادرين على التوصل إلى العلم ، ولكن ليس إلى الفلسفة . ولم يكونوا قادرين على خلق « المثل » ، ويبدو أن دينهم كان يتمتع بنوع من البناء المتكامل من الطقوس والتضحيات ، ولم يكن دينا ميتافيزيقيا أو الهيا بأى معنى من المعانى بل أنهم لم يسبغوا على أنفسهم طابعا مثاليا باعتبارهم كائنات بشرية ، ولكنهم أظهروا فى كل مكان احتقارا كاملا ، لا للحياة الانسانية وحدها ، وانما للعواطف الانسانية نفسها . إن المرء ليبحث عبثا عن أشكال عاطفية أو غرامية فى هذا الفن ، أو عن أى شىء يمثل صور الأمومة التى تلعب دورا عظيما فى الفن الأوروبى . وليس الحب هو الدافع السائد وانما هو الخوف ، ويحتفل الفن فى كل مكان ، لا بالحياة وانما بالموت .

ويتهيأ الجو ـ كنتيجة لكل هذا ـ لخاصية معينة فى فن الفترة السابقة على كولومبس ، خاصية تزهد الناس فى هذا الفن ، ولكن هذا لا يؤثر فى شىء بالنسبة لخصائصه الجمالية . إن علينا أن نعترف ، إذا ما سمحنا للكاتنا

الحسية بأن تعمل بحرية ، بأن فن تلك الثقافات يقف بين اكثر الفنون التي انتجها الانسان جمالا . وقد قال روجر فراى ذات مرة عن تمثال قديم ينتمي إلى شعب المايا ، جاء من كوبان (هوندوراس) ويوجد الان فى المتحف البريطانى ، قال عنه أنه لا يعرف : « ما إذا كان من الممكن أن يجد حتى لدى أعظم فنون النحت فى أوربا شيئا يماثل هذا التمثال نفسه فى التوازن بين النظام فيه والحساسية ، وفى قدرته على أن يوحى على الفور بكل تعقيد الطبيعة ، وفى الاحتفاظ بكل شكل داخل اطار مبدأ موحد عام ، أى أن يتصاعد كل شكل لكى يضيف إلى الموضوع نفسه » (المحاضرة الأخيرة ص ٧٨) .
ولكن التمثال الفخارى الذى يرجع إلى تاراسكان (فى غرب المكسيك) عمل يرجع إلى نظام مختلف ، ولكننا مرى هنا مرة أخرى « التعبير عن حساسية نظام غاية فى السمو » ، ونرى نوعا من ثبات الشكل الذى يسود الموضوع كله ويسبغ عليه حيوية غريبة . كما أنه لا يمكن التسامح ازاء الاقنعة الحجرية الآزوتكية (التى يقال إن جلود الضحايا البشرية كانت تمد فوقها) ، فكم هى موحية بالرعب ، ولكننا نقول مرة ثانية ، بأن حساسيتها التجسيدية تتمتع بنظام من أندر وأبرع ما نعرفه .

وقبل أن ندمغ هذا الفن بمجرد النزعة المادية ، علينا أن نسأل أنفسنا عما كان من الممكن أن يفكر فيه المكسيكى أو الآتكى فى القرن السادس عشر عن مشاهد الصلب والضحايا المعذبة ، التى كان من الممكن له أن يجدها مرسومة فى كل مكان من الفن الأوربى فى نفس الفترة . ومن المؤكد أن الفنان المسيحى قد أضاف تحسينا واحدا لم يعرفه فنان أمريكا القديمة ، ذلك هو الواقعية الخشنة (الوجوه المعذبة للمسيح المصلوب الذى يرتدى تاج الشوك Ecce-Homo والجروح التى يتدفق منها الدم فى صورة المسيح الميت الذى تحتضنه مريم العذراء piet`a وأحشاء القديسين المتدلية وبطونهم المبقورة) .
لقد كانت الصادية المكسيكية واسعة المجال ، ولكنها كانت محددة أيضا بالقيود . فهى واقعة تحت سيطرة الدافع الجمالى ، وربما كان هذا هو السبب فى استعاذة الناس منها . وقبل أن نتمكن من ادانة النزعة الصادية فى الفن ، علينا أن نعرف الكثير عن النزعة الصادية فى الانسان . فنحن نعرف أن الصادية عنصر نموذجى فى كل أنواع الأديان الخرافية mythology والفنون الشعبية (فى قصص الأشباح والجان على سبيل المثال) ، ورغم اننا قد نسقط على الأرض رعبا من تغيير هذه النزعة فى الفن ، فلابد لنا مع هذا من أن نفكر

فيما يمكن أن يحدث لهذه الدوافع إذا لم نجد التعبير عنها فى الفن - أى أن تتحول - كما يمكن لنا أن نقول - إلى قطعة حجرية أو معدنية لا حس فيها ولا فهم . إن الفن قد يكون صاديا ، والتضحيات الدينية قد تكون صادية ، ولكن الناس الذين قد يعرضون دوافعهم الصادية بمثل هذه الوسيلة قد يكونون من نوع مسالم محب . اننا لا نعرف الا القليل جدا عن الحياة اليومية لتلك الحضارات ، كما نعرف الكثير جدا عن حياتنا نحن ، وأكثر بكثير من أن نطلق اى حكم مطلق صائب فى هذا الشأن .

وقد لا يكون من الممكن لكل انسان أن يمارس نوعا من التقدير للفن فى غير مبالاة (أو حالة من الاحترام السلبى كما يسميه روجر فراى) : فان ألد أعداء الفن هى ملكة التداعى . ولكننا إذا قنعنا من الفن بتمثيل المحدسات العقلية والرؤى الذهنية والغرائز المكبوتة ، تمثيلها فى صورة تشكيلية ، وإذا أعطت هذه الصور التشكيلية فى كل مكان طابعا عن حساسية الفنان للمادة والشكل ، فاننا سنجد حينئذ متعة لا حد لها فى فن أمريكا القديمة .

٤١ - ليس من السهل أن تقتفى أصول الفن المسيحى . فنحن نعرف أن تأثير الاغريق ، قد تسرب ناحية الشرق إلى فارس والهند والصين ، ونحو الغرب إلى ايطاليا واسبانيا وألمانيا وحتى إلى انجلترا نفسها . ونعرف أيضا أنه كان هناك فن مشترك بين المناطق الشمالية الممتدة وايسلندا مارة باسكندنافيا إلى سيبيريا ، ويمكننا أن نقتفى أثر الارتباطات الجنوبية لهذا الفن فى جنوبى روسيا وفارس وآسيا الصغرى . وقد كانت آسيا الوسطى مجرى فياضا بالقوى المتفاعلة التى برز منها الفن المسيحى العظيم فى الغرب ، بادئا من الفن البيزنطى وممتدا حتى عصر النهضة بالغا أسمى درجات تعبيره فى الفن فى القرن الثانى عشر على وجه التقريب . ومن نفس ذلك المجرى خرج الفن العظيم فى الشرق ، مختلفا فى جوهره عن فن الغرب ، ومختلفا عنه بالتأكيد ، بنفس الدرجة التى يختلف بها الدين الشرقى عن المسيحية . ويمكننا أن نقول أنه حيثما ذهبت تيارات التأثير الفنى ، فان الأديان التى قابلتها قد التقطتها ، وكيفتها مع أهدافها . ونحن نلتقى بنفس التقاليد الفنية فى الفن الصينى وفى الفن الأوربى ، فقد جاءا من نفس المصدر ، ولكنهما خلقا لكى يخدما أغراضا مختلفة اختلافا شاسعا . وما يزال انعكاسهما على احساسنا بالجمال هو نفس الانعكاس .

٤٢ ـ ان التاريخ الفن الصينى أكثر ثباتا ، وربما كان أطول بقاء من الفن المصرى . وهو يعتبر مع ذلك فنا أكثر من مجرد فن قومى . ويبدأ فى حوالى القرن الثلاثين ق .م ويستمر بعد هذا ، تتخلله فترات من الظلام وعدم الثبات ، إلى القرن الذى نعيش فيه . ولا تستطيع بلد أخرى فى العالم أن تقدم مثل هذه الثروة من النشاط الفنى ، ولا تملك بلد أخرى فى العالم ، مع وضع كل الجوانب فى اعتبارنا ، أى شيء يمكن أن يقارن بأسمى منجزات هذا الفن . وهو فن يتمتع بحدوده المعينة ، ولأسباب سوف نتأملها بعد قليل ، لم يحاول أبدا أن يبذر بذور العظمة أو الجلال ، ولهذا السبب فإنه لم يتمتع ابدا بفن معمارى يمكن أن يقارن بالفن المعمارى الاغريقى أو القوطى . ولكنه استطاع أن يحقق فى كل أنواع الفنون الأخرى ، بما فى ذلك الرسم والنحت ، وليس لمرة واحدة ، وانما على الدوام ، جمالا شكليا على أقصى درجة من الكمال يمكن أن نتصورها .

لقد كان الشرق على الدوام ، بالنسبة للمواطن الغربى العادى ، أرض العجائب والألغاز ، ورغم أن وسائل الاتصال الحديثة ووسائل نقل المعلومات والأخبار الحديثة ، وخصوصا الكاميرا والسينما ، تجعلان هذا المواطن أكثر تعودا على الملامح الخارجية للحضارة الشرقية ، فإن روح هذه الحضارة الداخلية ما تزال غريبة وبعيدة . ونحن حينما نهتم بأشياء روحية ذات طابع خاص .. دين مثل البوذية أو فلسفة مثل الفلسفة الطاوية (٩) ـ فإننا نقنع بشكل عام بأن نظل خارج الموضوع ، وربما كنا متعاطفين معها ، ولكننا بصورة أساسية متفرجون سلبيون على طريقة فى التفكير والحياة تقع خارج ذواتنا . ولكننا حينما نهتم بالأشياء المادية والموضوعية مثل الأعمال الفنية ـ التماثيل والرسوم والفخاريات والمنسوجات ـ فإننا لا نشعر بنفس التواضع . فنحن نشعر بأن الفن لغة عالمية تتجه إلى الحواس مباشرة ، وأن علينا أن نكون قادرين على تقدير الفن الشرقى بنفس السهولة التى نقدر بها فن حضارتنا نفسها . وهناك قدر كبير من التأملات الغامضة حول عالمية هذه التأملات التى تشجع تلك الثقة السهلة المأخذ ، فمنذ القرن السابع عشر تقريبا إلى يومنا هذا ، مرت بالفن الشرقى مراحل متفاوتة ، أصبح فيها التعلق به نوعا من الهوس الشعبى ، بل إنه قد ألهم فنانينا وصناعنا الحرفيين أنفسهم .

وليس هناك من شك ، مع ذلك ، فى أن تلك ـ التقاليع ـ قد قامت على سوء فهم كامل لفن الشرق ، ليس فقط عن طريق تقليد مجرد الملامح السطحية لهذا الفن ، وانما باختيار المقلدين ، ـ بدافع من الحماسة ـ لأسوأ المراحل وأسوأ الأساليب فى هذا الفن . ونحن نتعلم ببطء أن نميز الأعمال الفنية الشرقية بذوق أكثر قربا من الذوق الشرقى فى أسمى أوضاعه ، ومن ثم فإن متاحفنا قد طوت أعمال الفن الشرقى الجميلة المبرقشة التى أعجب بها آباؤنا وأبعدتها عن العيان أو أخفتها فى الأقبية والمخازن ، وبدأنا فى الحصول على الفن الشرقى الحقيقى لكى نعرضه . ولكن هذه الفنون لا تكشف عن أسرارها الا ببطء ، حتى لقد نستطيع أن نقول انه لكى يستطيع المرء أن يقدر تلك الأعمال الفنية تقديرا كاملا ، فإن عليه أن يحصل على أعين جديدة وطريقة جديدة فى النظر إلى العالم . ذلك لأننا نستطيع أن نقول ، بدون تحفظ ، أن الفنان الشرقى لا ينظر إلى العالم أبدا من نفس وجهة نظرنا .

وعلينا لكى نقترب من وجهة نظره ، أن ننظر إلى فنه من جانبين . الجانب الأول ، وربما كان هو الأكثر صعوبة ، هو جانب التكنيك . ومن الطبيعى أن يكون للرسم الأوربى التكنيك الخاص به ، ورغم أنه لا يتمتع بشىء من الثبات التاريخى لتكنيك الفن الصينى ، فإنه يعتبر نظاما أو بناء من الصعب تعلمه . فهو يتضمن معرفة بنظرية الألوان ، ومزج الأصباغ ، وإعداد الخلفيات ، والتأثيرات المختلفة التى يمكن أن توفرها الفرشاة ـ أى مجموعة معقدة من الحقائق التطبيقية . وتكنيك الفن الصينى ـ بالمقارنة بهذا التكنيك ـ بسيط بشكل يدعو إلى الدهشة : فهو يتضمن معرفة استخدام فرشاة واحدة ولون واحد . ولكن استخدام تلك الفرشاة يبلغ درجة من الرقة والمهارة ، كما يبلغ استغلال ذلك اللون درجة من الثبات والاتقان ، حتى أنه لا يمكن الا لسنوات من التدريب المجهد أن تنتج شيئا يقترب من درجة التمكن والأستاذية . ومن المعروف جيدا أن الصينى يكتب عادة بفرشاة ، فالفرشاة عادية بالنسبة لهم ، كما هى الريشة أو القلم بالنسبة لنا . فالحقيقة الأولى التى يجب أن نتبينها عن الرسم الصينى هى أنه امتداد للخط أو الكتابة الصينية . فإنه من الممكن لحرف مكتوب جميل أن يتمتع بخصائص الجمال كلها بالنسبة للصينى . وإذا استطاع رجل أن يكتب جيدا ، فسينتج عن هذا أنه يستطيع أن يرسم جيدا . وكل الرسوم الصينية التى ترجع إلى المراحل الكلاسيكية ، هى رسوم خطية ،

ويحكم على الخطوط التى يتكون منها شكلها الرئيسى وتقدر ويتمتع بها الناس باعتبارها خطوطا مكتوبة .

فالآن ، ومثلما نحاول أن نحكم على شخصية انسان بواسطة خطه ، فإن الصينى ، عن طريق قدر أكبر كثيرا من العلم والخبرة ، يحكم على مميزات فنان ما عن طريق تشذيب ذلك الفنان لخطه ـ أى قدرته اللانهائية على التعبير . وهكذا فإننا نستطيع أن نفهم بسهولة نسبية ، الكثير عن فن الرسوم . إلا أنه لابد لنا من أن نتقدم ، من فن الرسم هذا إلى الفنون الأخرى ـ النحت وصناعة الفخار ، والبرونز واللكيه (أو اللك !) وسنعثر فى كل منهم على خاصية تكنيكية مشابهة ـ خاصية الثبات اللانهائى التى تعكس شخصية الفنان . ففى صناعة الفخار على سبيل المثال ، نجدها فى « القالب » galbe ، أو الخط الخارجى الذى يخلقه القدر الفخارى وفى نسبة هذا الخط الخارجى الى سمك القدر وحجمه . فبينما يتحرك الطين بين أصابع الفخارى على العجلة الدوارة ، فإنه يعبر عن حساسيته بمثل القدر والثبات اللذين تعبر بهما الفرشاة المثقلة بالحبر عن حساسية المصور . اننا نرى توقيع شخصية الفنان على كل عمل فنى ـ اننا لا نرى كتابة مبتذلة واعية بذاتها ، وانما نرى نتاج تقاليد القرون التى أحكم قيادها .

ونستطيع أن نقول الكثير عن الجانب التكنيكى من الفن الصينى . ولكننا لا نستطيع أن نطلق على الجانب الآخر ، إلا اسم الجانب الميتافيزيقى ، بيد أن الشىء الذى يصعب فهمه وتقديره ، هو أن هذا التكنيك الشخصى الذى وصفناه كان عليه أن يرتبط بمضمون على قدر هائل من التجريد والبعد عن الشخصية . ويقال أحيانا أن الفنان الصينى يحاول أن يعبر فى عمله عن تناغم الكون واتساقه ، وقد تكون بعض هذه التعبيرات المضحكة ضرورية لوصف هدفه . وعلى أى حال ، فإن ذلك الهدف ، لا يتمتع بأى شىء مشترك بينه وبين الهدف المعتاد للفن الغربى ، وهو الذى يرمى إلى تمثيل خصائص المظاهر الطبيعية . ومن الطبيعى أن المصور الصينى سوف يصور ما يمثل الظواهر الطبيعية : فهو مشهور بمناظره الطبيعية ، وهى نتاج للملاحظة الدقيقة ، ولكنها لم تكن أبدا مجرد ذلك المنظر الطبيعى بالذات ثم لا شىء أكثر من هذا ، فمن وراء ما هو خاص ، يكمن ما هو عام .

احساس بالجلال
بشىء متناثر فى الأعماق البعيدة
سكانه هم أضواء الشموس الغاربة
والمحيط الهادر ، والهواء الحى
والسماء الزرقاء ، وهناك فى عقل الانسان
توجد حركة وروح ، هى التى تدفع
كل الأشياء المفكرة ، كل الأشياء من كل فكر
لكى تدور وتدور ، خلال كل الأشياء

تعبر هذه الأبيات لورد زورث اقرب تعبير من أى شىء آخر فى مجموع تاريخ الثقافة الغربية عن روح الفن الشرقى . ومن الطبيعى أن تلك الروح قد تناولتها التغيرات خلال التاريخ الطويل للفن الصينى . فقد كانت الروح التى تدفع كل الأشياء ، فى نظر الفنانين الأوائل من عصر تانج ، روحا مفزعة ، يجب أن تحتويها أشكال ذات حيوية قاسية ، بينما كانت هذه الروح ، بالنسبة للفنانين الاكثر تأخرا والاكثر ادعاء وتعقيدا من مرحلة سانج ، كانت نفس هذه الروح المضحكة ، رقيقة وغنائية .

من هنا نستطيع أن نقول ، أن الفن الصينى يتصور الطبيعة ، خلال تاريخه كله ، كما لو كانت مدخولة بواسطة قوة قاهرة ، وهدف الفنانين هو أن يتصلوا بأنفسهم بتلك القوة ، ثم أن ينقلوا خصائصها إلى المتفرج ، وكان من الممكن لمثل هذا الهدف ـ فى الفن الغربى ـ أن يؤدى إلى كل أنواع الرومانسية الغائمة والغيبيات ، ولكن الفنان الصينى ، كان ينفذ دائما من مثل هذه الهفوات العاطفية ، بواسطة ما يمكن لنا أن نسميه احدى المعجزات . وربما كان هذا راجعا بشكل جزئى إلى الطبيعة الفلسفية السامية للأديان الصينية ، رغم أنه ليس من الضرورى أن يكون الفنانون مدفوعين إلى المنهج الذهنى الذى ينقذ الفلاسفة من النزعة العاطفية . ولكن الفنان الصينى مدفوع إلى المنهج التكنيكى الذى وصفته منذ قليل . وعلينا أن نبحث فى هذا المنهج عن تكامل الفن الصينى واعتداله حتى فى اكثر تعبيراته كونية وشمولا . أن الفنان الصينى إذا ما ابتعد عن الوقار الذهنى لتقاليده ، إذن لخانه خطه وطريقة كتابته .

وقد خضع الفن الصينى فى تاريخه الطويل لتقلبات مختلفة . فقد غزا البرابرة البلاد من الشمال والغرب ، وأبرزوا لفترة من الزمن أحد عناصر أسلوبهم الهندسى ، ولكن أكثر التغيرات تميزا ، انما ترجع إلى المؤثرات الدينية ، إلى البوذية ، والكونفوشيوسية . فلا شك كما هى العادة ، فى أن تلك الأديان قد قدمت دفعة هائلة للنشاطات الفنية من كل الأنواع . ولكنها أيضا قد أنزلت بتلك الفنون أضرارا بالغة ـ البوذية ، باصرارها على نوع من الرمزية الجامدة ، وهى دائما ما تكون عنصرا سيئا فى الفن ، والكونفوشيوسية بقانونها المتعلق بعبادة الأسلاف ، هذا القانون الذى كان تفسيره فى الفن خاضعا خضوعا قاسيا للتقاليد ، مما تطلب من الفنان تقليدا صارما للفن الموروث . إلا أنه رغم تلك القيود ، وربما بسبب منها بمعنى من المعانى ، فقد احتفظ الفن الصينى بحيويته ، بالغا أسمى تطوره فى عهد أسرة سانج ، وهى مرحلة تنطبق من الناحية الزمنية وحدها ، بل وتنطبق بشكل أكثر مدعاة للدهشة فى الأساليب مع المرحلة القوطية فى أوربا .

٤٣ ـ ربما كانت فارس (ايران) أفضل البلدان تمثيلا لظاهرة عدم كفاية التمايزات الجغرافية فى تاريخ الفن أكثر من أى بلد آخر . فمنذ بداية تاريخها فى القرن السابع ق. م تغيرت حدودها بطريقة بالغة التعقيد ، وقد عانت من الغزوات المتكررة ، ومن هجرات الشعوب إليها ، ومن نزوح القبائل عنها ، كما أنها ظلت تحت سيطرة حكام أجانب عنها لفترة من الزمن تقرب من خمسة عشر قرنا ، أو ما يقرب من ثلثى تاريخها . فإذا وضعنا فى اعتبارنا بغض النظر عن مثل تلك الاعتبارات التاريخية ، أن الفنانين الفارسيين ، قد تمتعوا أكثر من أى فنانين آخرين فى العالم ، بغريزة تدفعهم إلى العمل المأجور (مثل السويسريين فى الأعمال الحربية) ، فاننا سنرى الفوضى كاملة ، أو أننا سنرى امكانية وقوعها .

ولا يعنى هذا انكار أننا نعنى شيئا محددا بكلمة « الفارسى » حينما تنطبق على أحد الأعمال الفنية . ولكن هذه الكلمة قد ظلت بلا مفهوم دقيق حتى القرن الخامس عشر ، وبالذات حتى ظهور الأسرة الصفوية (١٥٠٢ ـ ١٧٣٦) . ولكن فارس كانت قد عاشت مراحل فنية عظيمة قبل هذا الزمان . هناك بوجه خاص المرحلة الساسانية (٢١٢ ـ ٦٥٠ ق م) التى كانت من الناحية الجمالية أعظم تلك المراحل ، على قدر ما يستطيع المرء أن يحكم عليها

على ضوء مخلفاتها ، ولكننا كلما تعمقنا فى دراسة هذه المرحلة ، كلما تبينا أنها قد استمدت الهامها من جيرانها العظام فى آسيا الوسطى . وعلى أى حال ، فقد امتدت الامبراطورية الساسانية بعيدا جدا وراء حدود فارس الأصلية . وقد يكون من التعنت والتعصب ، أن ترى فى فن هذه المرحلة المتميزة أى عنصر جنسى خاص بها احتفظ به الفنان خلال العهود الفارسية التالية ، رغم أنه كان من الطبيعى فى مثل تلك المراحل أن تبنى الفنانون عديدا من تقاليد الفن الساسانى ، لأن الفنان التشكيلى يستخدم التقاليد الشكلية تماما مثلما يستخدم الشاعر الموازين الشكلية للشعر . الا انه مثلما تكون تلك الموازين الشعرية طبيعية بالنسبة لأكثر من لغة ، كذلك فإن التقاليد الفنية مشتركة بين اكثر من أمة واحدة ، كما أنها ليست محكا للقومية أو مقياسا لها بالتأكيد .

لقد دمر العرب الأمبراطورية الساسانية ولم يبقوا منها إلا القليل من آثارها . وبدأت فارس بداية جديدة تماما باعتبارها ولاية داخل الامبراطورية الاسلامية ، إلا أن فن هذه المرحلة (٦٦١ ـ ١٢٥٨) لا يدين بوحدته إلى هذا المركز الجغرافى أو ذاك ، وانما إلى حماية الخلفاء العرب ورعايتهم . واتخذ الفن فى ظل هذه الرعاية طابعا دوليا . ومن الحقيقى أن الفرس قد استعادوا كثيرا من استقلالهم ، وخاصة فى ظل الخلفاء العباسيين ، وسمح لهم بأن يمارسوا دينهم الخاص مقابل جزية معينة ، ولكن هذا الدين ، لم يكن أبدا ، كما كانت المسيحية ، قوة دافعة لفن من الفنون . ففى ظل الحكم العربى ، كما فى ظل العهود التالية للغزاة الأتراك والمغول ـ وهذا يعنى فترة امتدت لما يقرب من ثمانية قرون ـ أصبح الفرس فى الحقيقة شعبا من الفنانين المأجورين والرحل . وكان الحكام يشجعون فيهم الحس الجمالى ، وإن كانوا فى الأغلب لا يتمتعون هم أنفسهم بهذا الحس الجمالى ، وأرسل الفنانون الفارسيون إلى كل جزء من المستعمرات العربية ، فمن حدود الهند فى الشرق إلى أسبانيا غربا إلى افريقيا فى الجنوب ، وحيثما حلوا كانوا يحملون معهم تقاليدهم ومغالاتهم الشديدة فى التعبير عن حركات الحيوانات ، ومزخرفاتهم الخشبية (الأرابيسك) ومنسوجاتهم المزخرفة بالورود ، وحيثما غرسوا تلك التقاليد ، نما فن محلى وطنى ، يستقى الهامه من الدين المحلى أو من القومية ، ثم يمتزج هذا الفن معهم ، أو يمتزجون هم معه . فهذا الفن الذى ندعوه فارسيا اذن ، هو اكثر الفنون انتشارا فى كل مكان ، فقد تسرب تأثيره إلى العالم المتمدين كله . وهو ايضا أكثر الفنون تملصا وهروبا من التحديد ، لأنه لا يمكن أبدا أن

يتحدد بمرحلة واحدة ، أو مكان واحد . وأقصى ما يمكن أن نقوله عنه هو أن حملته والمنادين به كانوا فنانين ينتمون إلى جنس واحد ، وأنهم قد عثروا عليه فى سهول أواسط آسيا الغامضة ، وفى أثناء تجوالهم ، وعلى امتداد نفوذهم وتأثيرهم ، جعلوا منه أسلوبا دوليا .

هذه هى كما أعتقد ، أكثر مراحل الفن الفارسى أهمية . وتبدأ مرحلة أخرى باعادة تأسيس أسرة حاكمة « قومية » ، تلك هى الأسرة الصفوية ، فى بداية القرن السادس عشر . وكان قد نشأ هناك دين قومى[1] ، وبدت فارس كما لو كانت تتحول إلى داخل نفسها . وفى هذه الفترة ، ظهر فن قومى بالمعنى الدقيق يتمثل فى الصور التى ظهرت فى هذه الفترة بالذات مما نستطيع معه أن نسميها فترة الفن الفارسى . إلا أنه من الصعب على الغربيين أن يتبينوا العنصر الدينى فى الفن الفارسى ، حتى فى عهد الصفويين ، ويرجع ذلك أساسا إلى أننا قد تعودنا أن نتوقع فى الفن الدينى ، رموزا تجسيدية فى دين يعتنقه الناس . وكان هذا محرما طيلة قرون عديدة فى أديان فارس ، وقد نتج عن هذا أن أصبح فنهم أكثر اغرابا وبعدا عن الذاتية من الفن المسيحى ، وحين رفع الحظر عن تصوير الشخوص الانسانية ، كانت التقاليد الزخرفية من القوة بحيث ظلت هى الدافع المسيطر على الفنان . ولولا أننى لا أحب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الزخرفية ، وأومن بأن الفن كله فن واحد ، لقلت أن الفنان الفارسى لم يتملكه شىء من الغرور أو الانانية التى دفعت الفنان الأوربى منذ عصر النهضة لكى يخلق وسائل للتعبير مستقلة عن احتياجات الناس . فقد كان الفنان الفارسى أولا صانعا لأشياء نافعة من الفخاريات أو المصنوعات المعدنية ، ومن المنسوجات ، أو من الكتب المصورة أو الأدوات العلمية . أما أولئك الذين يبحثون عن « الاهتمام الانسانى » فى الفن الفارسى فلسوف يخيب أملهم إلى حد بعيد إذ أنهم لن يجدوا الا أعمال شعب من أكثر الأجناس التى عرفها العالم حساسية وثقافة ، كما أن حقيقة أن تلك الأعمال تتخذ شكل الأشياء اليومية العادية لهى حقيقة تعد من أعمق الدروس التى لابد للعالم الغربى من أن يتعلمها .

---

(١) يلاحظ أن الدين فى فارس (ايران) فى هذه الفترة هو الاسلام ، إلا ان المذهب السائد هو المذهب الشيعى ، خلافا لمعظم البلدان الاسلامية (السنية) فى ذلك الوقت وبهذا المعنى يقول المؤلف ان « دينا » قوميا قد تأسس فى فارس .

(المترجم)

٤٤ ــ تعد المرحلة البيزنطية أكثر مراحل التاريخ غموضا فى تصورها العام وفى المعالجة الخاصة لها ، مما يحمل المرء على أن يقول : بأن هذا المصطلح لم يحدد بصورة صحيحة أبدا .. فقد كان الفن البيزنطى ، حتى سنوات قليلة مضت ، هو فن العصور المظلمة . ولم يكن موجودا فى معظمه إلا بالنسبة لعدد قليل من علماء الآثار . حقا لقد مدحه راسكين بسبب ألوانه ، وأعتقد أننا يجب أن نعترف بأن كل حماستنا الحالية للفن البيزنطى ، انما تبرز بصورة مطلقة على أساس من حساسية راسكين الأصلية . ولكن راسكين ، الذى كان وما يزال وثيق الارتباط بمقاييس الجمال الاغريقية الرومانية ، لم يستطع أن يمتدح الفن البيزنطى الا بنصف قلبه فحسب . لقد استطاع أن يبدى احترامه الكامل لثروة هذا الفن الحسية فى اللون ، وللانطباع الجمالى الموحد الذى كان قادرا على خلقه . إلا أنه كان عليه فى النهاية أن ينتقد بربريته ، إذ لم يكن بالنسبة له الا مجرد استراحة فى منتصف الطريق بين الوضوح الاغريقى والنزعة القوطية السماوية العلوية .

ولم يعد باستطاعتنا أن ننظر إلى الفن البيزنطى بهذه الطريقة إذ لم تعد المقاييس الكلاسيكية تملى علينا أهواءنا ، كما أن لدينا الكثير من الأدلة على وجود الرغبة الموضوعية والمنجزات الفعلية فى الفن البيزنطى ، التى لا تدفعنا إلى اعتباره مجرد نتاج لمواءمة حدثت بين مجموعة من المؤثرات الخارجية . ولتتناول حيويته التاريخية ، باعتبارها نقطة أولية للتفكير فيه ، أو مجرد استمراره ، أو ديمومته ، باعتباره أسلوبا مؤثرا . فقد أرسى الامبراطور قسطنطين أسس هذه العاصمة الجديدة على البوسفور سنة ٣٣٠ ميلادية . ويمكن أن نتخذ من تلك السنة تاريخا دقيقا بما فيه الكفاية لبداية المرحلة البيزنطية فى الفن . وقد استولى الأتراك فى النهاية على القسطنطينية وخربوها فى عام ١٤٥٢ . ولا يمكن لأقل من هذه القرون الأحد عشر أن تكفى لتاريخ الفن البيزنطى ، ذلك لأنه حتى قبل عام ٣٣٠ كانت هناك مؤثرات مختلفة تتفاعل لكى تكون أسلوب هذا الفن ، كما أن هذا الأسلوب قد ظل حيا طيلة قرنين أو ثلاثة فى روسيا واليونان بعد سقوط القسطنطينية . ويمكن أن نقول أن هذا الفن قد بلغ ذروته فى الفترة ما بين القرنين السابع والثانى عشر ، ويمكننا أن نجد فى اطار هذه الفترة أنقى مظاهر ذلك الفن .

وكان جيبون ، أكثر من أى مؤرخ آخر ، بتأكيده الزائف عن الاضمحلال ،

وبعدم قدرته على تقدير القيم المسيحية ، هو الذى أخذ التذوق الحقيقى للفن البيزنطى . ومن المدهش أيضا أن المدافعين عن المسيحية الذين كانوا قادرين تماما على تمجيد الفن القوطى لأنه يتطابق مع مجد الكنيسة العالمى ويمثله ، لم يحدث لهم أن تساءلوا عن الفنون التى صاحبت النهضة القوية الأولى لنفس هذه الكنيسة . ففى خلال كل من التطور المبكر الذى حققه الفن البيزنطى فى الشرق الأوسط ، وفى انتشاره التدريجى فى عالم البحر الأبيض المتوسط ، مضى هذا الفن خطوة فخطوة إلى جانب الكنيسة ، وهو فن دينى فى المقام الأول حينما نفكر فيه . انه أنقى شكل من أشكال الفن الدينى الذى خبرته المسيحية ، إذ ما لبث الفن القوطى أن اصطبغ بالصبغة الانسانية ، ونحن نعرف أن ما هو انسانى لا يستطيع أن يكون الهيا بكامله أو مقدسا . والفن البيزنطى فن مقدس ، ورغم أن قدرا طيبا منه قد صنع باسم مجد الامبراطور بدلا من مجد الرب ، إلا أنه بفضل عقيدة الحق الالهى للامبراطور ، فإن الناس كانوا ينظرون إلى المجد الدنيوى كانعكاس ثابت للمجد السماوى .

ومن الممكن أن نصر اصرارا قويا على الخصائص الدينية أو الدوجماطيقية أو الوراثية فى الفن البيزنطى ، لأنه من الممكن لتلك الخصائص أن تفهم دون أى تدريب لحساسية جمالية حقيقية ، وسنكون حينئذ فى خطر من أن نقع فى تقدير ذهنى وزائف تماما . ومن الأفضل أن نصر على الطبيعة « الغنائية » للفن البيزنطى ـ من الأفضل أن نعتمد على مظهره الحسى المباشر ، سواء كان ذلك فى الشكل أو اللون أو فى تلك الخاصية غير المحددة تماما ، والتى نسميها أحيانا ـ بصورة غير مقنعة « الجو الموحى » . ولا يستطيع فن آخر (فيما عدا أنواع معينة من الفن الشرقى ، والفن البيزنطى ذو صلة قريبة منها) أن يحركنا على هذه الصورة عن طريق أمر غير عقلى من غرائزنا . وربما كانت حالتنا المزاجية مجهزة باستعدادنا لأن نتأمل هذا الفن فى تكامله ، متحررين من المواقف المسبقة الغريبة عن جوهره . ولكننا إذ نحظى بهذه الحالة المزاجية ، فإننا نستسلم لهذا الفن بتلك البهجة الفورية التى تصاحب الادراك ، تلك البهجة التى تعد بداية ثبات التجربة الجمالية ونهايتها .

٤٤ (١٠) ـ يعد الفن الكلتى أحد الصفحات الهامة الممتعة حقا فى تاريخ الفن كله . فقد أصبحت الأجزاء الشمالية المتطرفة من أوربا ـ ايرلندا واسكوتلاندا ، وايسلندا ، وشمالى اسكاندناقيا ـ عن طريق احداث تاريخية

مختلفة ـ موطنا لأسلوب محلى خاص يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ . وكانت القبائل الكلتية المتراجعة ، قد جلبت هذا الأسلوب معها إلى الجزر البريطانية ، وهو الأسلوب الذى نشأ أصلا فى منطقة الرين الأوسط ، فاستطاعت أن تحافظ على مميزاتها ، بينما كانت الموجات التالية من القبائل الغازية تنساب عبر بقية أوروبا .

إن تطور الفن الأوروبى خلال ما يسمى « بالعصور المظلمة » (١٤٠٠ ـ ١٠٠٠ م) معقد غاية التعقيد ، والفن الكلتى جزء من تلك الشكوك العامة . إلا أنه رغم ندرة بقايا تلك الفترة ، فانه يبدو من المؤكد أن الفن الكلتى المبكر فى مرحلة ما قبل الرومان ، قد بقى باعتباره تقليدا مستمرا فى ايرلندا ، حتى ظهر مؤثر جديد فى الشمال ، اتخذ شكل المسيحية . وكان تقديم المسيحية فى بريطانيا عملية بطيئة جدا ، استغرقت مرحلة لا تقل عن مائتى سنة . وليس هناك الا أدلة ضئيلة على سيادة المسيحية فى بريطانيا خلال المرحلة الرومانية ، ويبدأ التاريخ الحقيقى للمسيحية فى هذه البلاد ببعثة القديس نينيان ، وهوأحد تلامذة سانت مارتين من تور ، الذى شيد كنيسة فى ويثورن فى مقاطعة ويجتون شير سنة ٤١٢ م . ولم يمر زمن طويل حتى اعتنقت ايرلندا المسيحية على يدى القديس باتريك ، وفى خلال القرن السادس ، امتدت عملية اعتناق المسيحية إلى اسكوتلاندا ثم إلى الساكسون فى انجلترا . وأصبحت هذه الكنيسة الشمالية ، خلال القرنين السادس والسابع مأوى المسيحية فى أوروبا . وفى تلك الفترة ، تم عمل على أقصى درجة من الأهمية وعمق الدلالة بالنسبة لتطور الفن فى أوروبا ، اذ قام اتصال مباشر بين الشمال والشرق . وكان هذا الاتصال كما عبر عنه مؤرخ حديث للكنيسة الكلتية :

« من خلال ما استمده القديس نينيان من القديس مارتين ،الذى حصل على مزايا تجربة القديس هيلاوى فى الشرق ، تعرفت الكنيسة التى أصبحت كنيسة سكوتلاندا فيما بعد ، منذ البداية ، على نصوص شرقية من الكتب المقدسة ، وأشكال شرقية للصلوات والمدائح بالاضافة إلى وسائل الارساليات الشرقية[(١)] » . ويمكننا أن نضيف ، انها قد تعرفت على نماذ ج شرقية من الفن .

---

(١) « نشأة الكنيسة الاسكوتلاندية وعلاقاتها » تأليف أرشيبالد جـ . سكوت . م . أ ـ د . د .

ينقسم مجموع مسار الفن الكلتى على ذلك إلى مرحلتين متمايزتين ـ الأولى ، مرحلة ما قبل المسيحية مستمدة أسلوبها مباشرة من العصر الحجرى الحديث ـ والثانية ، مرحلة ما بعد المسيحية ، التى امتزجت بالفن الكلتى خلالها مؤثرات أسلوبية جاءت من الشرق . وقد أعاد الدكتور ماهر ، فى كتابه « حول الفن المسيحى فى ايرلندا القديمة » (دبلن سنة ١٩٣٢) أعاد تقسيم هذه المرحلة التالية للمسيحية إلى :

١ ـ الأسلوب المحلى أو الوطنى ، بدءا من القرن السابع إلى ظهور الفيكنج حوالى سنة ٨٥٠ .

٢ ـ الأسلوب الأيرلندى الممتزج بأسلوب الفيكنج ، بدءا من سنة ٨٥٠ ـ ١٠٠٠ وهى مرحلة سيطرة الفيكنج فى ايرلندا .

٣ ـ الأسلوب الحيوانى الأخير من ١٠٠٠ ـ ١١٢٥ .

٤ ـ الأسلوب الايرلندى الرومانى ، منذ ١١٢٥ إلى الغزو الأنجلو نورماندى .

والزخرفة فى المرحلة الكلتية المبكرة زخرفة خطية وهندسية ومجردة ، وأكثر أشكاله عادية هو الشريط المتشابك ، أو الزينة الواضحة التى تعرف الآن لدى العوام باسم « شواهد المقابر الكلتية » . ونستطيع أن نراها فى حالتها النقية ! « كتاب الصور المزخرفة » The Book of Kells وهو مخطوط يرجع إلى القرن الثامن تملكه كلية تيرنتى فى دبلن . وقد وصف لامبريخت مؤرخ الفن الألمانى الطبيعة الحقيقية لهذه الزخرفة ، فى الكلمات التالية :

« هناك أشكال بسيطة معينة يحدد تداخلها وتشابكها طبيعة هذا النوع من الزخرفة . فليس هناك أولا سوى النقطة والخط والشريط ، ثم يأتى بعد هذا المنحنى والدائرة والحلزون ، والخط المتعرج ، كما يستخدم للزخرفة شكل على صورة حرف S ، حقا أنها ليست ثروة عظيمة من الأشكال ! ولكن ياله من تنوع ذلك الذى يحققونه عن طريق أسلوب معالجتها واستخدامها ! فهى تمضى هنا فى خطوط متوازية ، ثم تجرى متوائمة المسار ، ثم تتشابك ، وحينا تشكل عقدة متداخلة ، وتنبسط حينا آخر وتتفرق ، ثم تعود مرة أخرى الواحدة بعد سابقتها فى نظام متشابه متوازن من التعقيد والتفرق . هكذا تنشأ أشكال

معقدة بصورة خيالية ، يتطلب تيهها منا أن نحل رموزه ، والتى تبدو لنا التواءاتها كما لو كانت تبحث كل منها عن الأخرى ثم تتجنبها على التوالى والتى تبدو أجزاؤها المركبة كما لو كانت قد خلقتها حساسية نفاذة ، ونظرة أسرة وتذوق عاطفى للحركة الحيوية » .

لقد وصفت مغزى هذا النموذج غير العضوى ، أو فوق العضوى ، من الفن فى الفقرة رقم (٣٢) . انه أسلوب فى التعبير متناقض تناقضا مباشرا مع الأسلوب الكلاسيكى ، وهو الأسلوب العضوى الطبيعى ، النقى المقنع . وتكمن اهمية الأسلوب الشمالى ومغزاه بالتحديد ، فى خصائصه التى تنكر الحياة ، وفى طبيعته الكاملة التجريد ، ولابد لنا من أن نرى فى هذه الطبيعة ، فى تلك الخصائص انعكاسا للحياة الروحية لتلك الشعوب الشمالية : « الحياة الداخلية التى عاشتها الانسانية الشمالية تحت وطأة قهر شديد بالتعبير الذى اطلقه عليها وورينجر Warringer .

تأتى الرموز المسيحية إلى هذا الميدان المجرد المتجهم من الفن ، كما لو كانت زوارا جاءوا من عالم خارجى . لسوف يستقر طائران جاءا من الفردوس ، فى عش شائك من الخطوط الهندسية ، يحملان فى منقاريهما عنقودا من الأعناب الشرقية . ويأتى داود بقيثارته ، والأطفال الثلاثة عند الموقد ، ويمثل آدم وحواء وتضحية اسحق على الواح وضعت بين مجموعات من الزخارف المجردة ، وفى النهاية تتوج قطعة الحجر بالمسيح فى مجده مع صحبته من الملائكة . ومازالت مثل هذه الصخور منتصبة حيث غرزت فى مكانها منذ قرون مضت فى ايرلندا واسكوتلاندا ، ولا توجد أية آثار فى العالم على هذه القدرة فى تحريك النفوس بدلالاتها ، أنها ترمز إلى عشرة آلاف سنة من التاريخ الانسانى ، وهى تمثل ذلك التاريخ فى أقصى أطراف روحانيته ، أكثرها قربا من الله وأكثرها بعدا عنه .

٤٥ ـ إن مرحلة الفن العظيمة التى بلغت المسيحية فيها أسمى تعبيراتها هى المرحلة الأخيرة فى تاريخنا والتى انطبع الفن فيها بخصائص العالمية ، أن المرحلة البدائية والكلاسيكية والشرقية والقوطية هى وحدها النماذج العالمية من الفن . أما بقية النماذج ـ مهما كانت ـ فهى مشتقات من تلك النماذج . فالفن الرومانى ليس الا صورة مقلدة متأخرة للفن الاغريقى ، وهى صورة بعيدة عن الايقاع العضوى الحيوى للمصدر الذى خرجت منه ـ لا تعبر عن

البهجة ، وانما عن الاكتفاء ، والشبع ، وليس عن التناسق وانما القوة . لقد تأسست دراسة علم الجمال ، أول ما تأسست ، على قواعد الفن الرومانى ، ومن ثم فلا عجب أن أصبحت أنواع كثيرة من الفنون غير مفهومة بالنسبة لنا الآن ! وكان الفن فى مصر النهضة محاولة للتخلى عن العناصر الشمالية فى الفن المسيحى والعودة إلى النموذج الكلاسيكى . لقد كانت التعبير عن مرحلة وثنية معينة فى الثقافة فى أوروبا ـ كانت عصرا من عصور الأمراء الذين فضلوا الترف على التقشف والزهد . الا أن هذا كان هو تأثير مرحلة أو فترة على الفنانين الذين ولدوا فيها ، حتى أن أولئك الفنانين الذين ظل الهامهم دينيا قد عبروا عن انفسهم بالطريقة السائدة . وتصل بنا هذه الظاهرة إلى مشكلة هامة جدا فى تاريخ الفن ـ العلاقة بين الفنان الفرد والمثل العليا العامة فى زمنه . وهذه المشكلة تتداخل فيها حلقات ثلاث ، العصر والجيل والفرد ، ترى كيف يتفاعلون وما هى أقوى القوى المحركة بينهم ؟

٤٦ ـ قد يقال فى ايجاز أن خصائص عصر ما تحددها أساسا القوى المادية ـ الجنسية ، والمناخية ، والاقتصادية ، والاجتماعية . ولكى نصور هذه النقطة بأكثر الأساليب أولية وبساطة نقول أن البلد التى يتوافر فيها الخشب ستطور معمارا خشبيا ، كما أن الفنون الصغرى المرتبطة بالخشب ستبلغ مرتبة عالية من التطور ـ كما هو الحال فى اسكاندنافيا . وحيث يتوافر المرمر أو اى حجر مناسب آخر ويسهل الحصول عليه فان فن النحت سوف يتطور . ولكن هذه العلل المادية لا يمكن أبدا أن تفسر بشكل شامل نهضة مرحلة من الفن وتطورها : فالمادة دائما هى وسيلة للتعبير الروحى . أن الكاتدرائية القوطية ليست مجرد بناء من الحجر ، وانما هى أيضا ، بتعبير الأستاذ وورينجر المدهش « وحى هابط من السماء فى شكل حجر » ، وقد كانت هناك أكثر من محاولة لتفسير نشأة الكاتدرائية القوطية باستخدام مصطلحات ميكانيكية ، أن قوسين دائريين متقاطعين يصنعان قبة أو عقدا ، وتتدعم أضلاع القبة وتؤدى إلى قوس القمة المدبب ، ويوحى القوس المدبب بوسيلة للوصول إلى ارتفاع أعظم ، الذى يتضمن بدوره طرفا خارجيا مدببا غليظا ، وتتضمن هذه الأطراف ابراجا ، وهكذا حتى تتحول الكاتدرائية كلها إلى سلسلة من حلول لمشكلات الهندسة بادئة كلها من الحادثة البسيطة لتقاطع قوسين مستديرين . ولكن هذا لا يفسر الانطباع الغلاب الذى تقابله حينما تدخل نفس هذه الكاتدرائية ، اذن فأنت أمام وحدة روحية ، وستثار مشاعرك

عن طريق احساس بالجمال يتضمن شيئا اكثر من حل لاحدى مشكلات الهندسة .

٤٧ ـ خرج الفن القوطى من الفن الرومانى ، وكان الفن الرومانى تكييفا سطحيا على اى حال وتحكمه حساسية شمالية ، لعناصر الفن الشرقى القديم . وقد يقال أن اتجاه الفن الرومانى حينما تطور إلى الفن القوطى واتجاه الفن القوطى فى تطوره حتى بلغ ذروته ، كان لابد وأن يصبح اكثر واكثر شمالية فى طبيعته . وهذا هو ما قد يتوقعه المرء بعد كل شىء ، ولكن العملية تعقدت بصورة لا نهائية بفعل عامل آخر ـ الكنيسة المسيحية . لقد كانت هذه الكنيسة عالمية ، بالمعنى الكامل الحقيقى لهذه الكلمة خلال معظم المرحلة القوطية . انها لم تكن كنيسة واحدة ، ولكن رجالها تكلموا لغة واحدة ، وكانوا يتبادلون العلاقات ، لأغراض عملية ، على نطاق أوروبا كلها . ويظل هذا القول صادقا لا بالنسبة للمراتب الكنسية العالية مثل الاساقفة وحدهم ، وانما بالنسبة للقساوسة الأكثر تواضعا أيضا ، وخاصة أولئك الذين وهبوا موهبة خاصة نافعة فى نشر الانجيل . وقد تضمن هذا الطابع الدولى للكنيسة اتجاها نحو نمطية الفن الكنسى ، وخاصة طالما أن الكنيسة كانت متجهة إلى ارساء قواعد محددة جدا من فترة إلى أخرى لكى تحدد الأسلوب الذى ينبغى أن تعالج به الموضوعات الدينية . وعلى ذلك ، فقد وجد خلال المرحلة القوطية بكاملها فن الكنيسة المقدس ، ميالا نحو الرمزية والطابع الذهنى واتخاذ التقاليد من كل نوع ، الا أنه قد وجد أيضا تيار تحتى من الفن . هو فن الناس العاديين الاقوياء الممتلئين عنفوانا غير المتعلمين ، بل والمتبربرين احيانا ـ وتكرر النموذج المصرى ـ وقد استخدم عديد من هؤلاء الفنانين البسطاء بالطبع تحت توجيه القساوسة ، وكان لابد لهم من ان يكيفوا انفسهم للتعليمات المعطاة لهم من قبل سادتهم المتحذلقين . ولم يكن يحدث ، الا حينما يبتعدون عن رؤساء الأعمال ، ويكونون أحرارا فى الانقياد وراء دوافعهم الخاصة ، أن كانوا ينغمسون فى تلك الخيالات المبهجة المرحة ، التى يمكننا دائما أن نعثر عليها فى ركن بعيد غريب من أركان كاتدرائية ما .

٤٨ ـ لقد ميزت بين الفن القوطى المقدس والفن القوطى الشعبى ، لأننى اعتقد اننا سنعثر فى هذا الأخير على العنصر الشمالى الذى لم تشبه شائبة ، والذى كان يعمل عمله طيلة الوقت مكيفا أشكالا اجنبية للاحتياجات المحلية .

ولسوء الحظ رغم أنه لم يتبق الا القليل من فن الكنيسة القوطية ، فاننا ـ عمليا ـ لم نعثر على شيء مطلقا يمثل الفن الشعبي في العصور الوسطى . إذ لم ينظر اليه أحد أبدا باعتباره فنا ، ولم يقيمه أحد ابدا على هذا الاعتبار . كما أن صناعة الفخار في العصور الوسطى في مادتها ولمساتها الأخيرة ، لا تتمتع بأى شيء من المميزات العادية في الاعمال الفنية ، فهى غير مهذبة قطة . ولكننى لا أعرف شيئا يمكن أن يقارن بالأوانى الخزفية في العصور الوسطى ، في قوة ايقاع خطوطها ، وفي ما توحى به كتلتها وحجمها وفي الايحاء المباشر بالقيم التشكيلية ، لا أعرف ما يمكن أن يقارن بها من هذه الجوانب الا بعض الصناعات الفخارية والأوانى البرونزية التى ترجع إلى عهد أسرة تشاو في الصين (١١٢٢ ـ ٢٥٥ ق . م) وقطع معينة من النحت الزنجي . أن الأطراف تتلاقى : أننا لا نرى في تلك الأشياء الا تعبيرا بسيطا عن الرغبة في التشكيل . ورغم هذا فان الفخار لا يستحق مثل هذا النحت ، ونستطيع أن نذهب إلى ابعد من هذا فنقول أنه بدون القدرة على صناعة الفخار ، فان هذا العصر ما كان بقادر على أن يحقق النحت فيه . فأولهما اولى وبسيط ، والثانى روحانى ومعقد ، ولكنهما يتمتعان كلاهما بالوحدة التشكيلية التى لا يمكن أن يوجد فن بدونها .

٤٩ ــ لم يحقق الفن الشعبى المحلى في انجلترا أى انتصار على فن الكنيسة في العصور الوسطى ، الا أنه مع هذا قد اثر فيه بصورة عميقة . وإذ مضت هذه العملية من التفاعل والاختمار في طريقها ، اتجه الفن الكنسى إلى أن يفقد طابعه الدولى ، وإلى أن يتخذ خصائص محلية . ويكاد يكون من المستحيل ، خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر أن نفرق بين فنون انجلترا وفرنسا . بيد أن اختلافات دقيقة قد بدأت في البروز وبالتدريج ، فالأسلوب ، الذى كان شيئا غير شخصى ، يصبح شيئا فرديا . وبدأت ميزة لا استطيع أن أدعوها الا بالحلاوة تتسلل إلى الفن الانجليزى ـ تصور رقيق لجمال الأشياء الودودة الألوفة (أوراق الأشجار ، البراعم والزهور والحيوانات والأطفال) . ومضى هذه الاتجاه فيما بعد لكى يبذر بذور النزعة العاطفية ، وعلى حين استمر هذا الاتجاه مطعما بشيء من الواقعية والفكاهة فقد حقق شيئا فريدا لا نظير له في نشأة الفن الغربى وتطوره ومع هذا فانه ما من عمل واحد من أعمال هذا الفن قد بقى دون أن ينزل به ضرر ما . فان كاتدرائياتنا قد أصبحت قواقع

حزينة منطوية على روعتها السابقة ، والكنائس التى كانت جواهر من الجمال الألوف قد أصبحت أمكنة موحشة كئيبة للعبادة ، حتى أن الخيال نفسه ، لا يستطيع أن يتصور ما فقده الرسم الانجليزى والشعر الانجليزى والموسيقى الانجليزية والرقص ، على يد هذا الطاعون القاتل المفزع الذى اجتاح عالم الروح .

٥٠ ــ أن موضوع فن عصر النهضة الايطالية لموضوع على قدر كبير من الاتساع ، وكثيرا ما درس وكثيرا ما نفذ الدارسون إلى لبابه ، حتى أنه ليكفينا فى ملاحظاتنا هذه أصغر أشارة ممكنة اليه وأكثرها اختصارا . ولتكن اشارتنا هذه تعبيرا عن الألفة بهذا الفن . أن الكثرة التى لا حصر لها من رسوم الأساتذة الايطاليين لتوحى الينا بشىء من الخوف ، كما أننا فى خطر حقيقى من أن يكون رد فعلنا عنيفا أزاء الملل الذى يعترينا من كثرتها البالغة إلى حد الخشية من أننا سنغلق أذهاننا عن استيعاب التجربة الفريدة للفن الايطالى . على أننا نستطيع أن نعالج الموضوع فى حدود صغيرة تعفينا من مثل هذه المخاطرة ، إذا ما حددنا انفسنا برسوم الأساتذة الايطاليين ، فنصبح بهذا الشكل على علاقة أوثق بشخصية الفنان ومهاراته . كثيرا ما جملت اللوحات الفنية ، إذا لم يكن قد أعيد رسمها . ذلك أن لونها لم يكن مناص من شحوبه ، فقد أسدل الزمن قناعا فوق جدته ونضارته . وحتى إذا لم تكن هذه اللوحات قد عانت من هذه المثالب العارضة ، فان الرجل العادى قد يشعر بشىء من الرهبة وهو يواجه أحد الأعمال الممتازة التى أفرغ فيها الفنان كل ذكائه ومهارته . فان صورة مثل « الجلد بالسوط » لبييرو دلافرانشيسكا لتستثير أكثر من رد فعل حسى بسيط إذا ما خرجنا منها بأفضل ما فيها ، وأنها تدعونا إلى نوع من التحليل العقلى . أننا نريد أن نعرف ما الذى كان فى عقل الرسام ، ولماذا وضع المشهد الفعلى لعملية الجلد بالسوط فى مرتبة أدنى من مرتبة الشخوص الغامضة الثلاثة فى مقدمة الصورة ، وكيف تنجح الصورة ، رغم غرابتها أو شذوذها ، هذا النجاح الباعث على الدهشة فى نقل الشكل والجو الذى تريده وترغبه . أما إزاء رسم معين فإن مثل هذه الأسئلة لا تحيرنا اطلاقا . إذ أننا نكون على صلة مباشرة بحساسية الفنان ، ومن ثم تبهرنا هذه الحقيقة .

٥١ ــ ومع ذلك ، فان هناك ما هو أكثر من ذلك النداء العاطفى فى رسوم

الأساتذة الايطاليين . ويستطيع المرء أن يتحدث بصورة مشروعة عن فن الرسم ، وأن يعنى بحديثه أن الرسم هو فى حد ذاته فن متميز وليس مجرد تمهيد أولى للتصوير . وقد علق راسكين ذات مرة على حقيقة أنك لن تجد أبدا فى كل معارض أوروبا رسما واحدا ضعيفا أو صبيانيا بريشة واحد من الأساتذة العظام . ذلك أنها كلها أعمال ممتازة . واعطى لذلك ، التفسير القائل بأنه بينما قد تعلمنا نحن المحدثين دائما ، أو حاولنا أن نتعلم التصوير عن طريق الرسم ، فان الأقدمين قد تعلموا الرسم عن طريق التصوير » فقد وضعت الفرشاة بين أيديهم حينما كانوا أطفالا وارغموا على أن يرسموا بها ، حتى إذا ما استخدموا الريشة أو القلم استخدموهما أما بخفة الفرشاة أو بقوة الحفار او النقاش ، أن ميكائيل أنجلو يستخدم ريشته كما يستخدم الأزميل ، ولكنهم جميعا لا يبدو أنهم قد استخدموا الريشة الا حينما كانوا فى ذروة قوتهم ، واستخدموها فى هذا الوقت من أجل التسجيل السريع لفكرة ما أو بهدف دراسة النماذج ، **ولكنهم لم يستخدموها ابدا باعتبارها تدريبا يعينهم على التصوير** » . ويبدو لى أن الكلمات التى أكدت عليها تشير إلى الشرط الجوهرى لفهم رسومات أولئك الأساتذة القدماء . أنها تشكل فنا مستقلا ، متميزا عن التصوير تابع له بمعنى أن تلك الرسومات توفر وسيلة للتسجيل السريع للحظات الرؤية أو الفكر التى يمكن ، فيما بعد ، أن تترجم إلى عمل تصويرى ، ولكنها ليس لها أية علاقة مباشرة بعملية التصوير . فنحن لا نعتبر الاختزال اعدادا نافعا لفن الكتابة .

٥٢ ـ يرجع جزء من السحر الكامن فى رسم أحد الأساتذة العظام إلى مهارته غير العادية وثقته الواضحة فى عملية التنفيذ ، إذ تستخدم الريشة أو القلم برشاقة تشبه رشاقة فرشاة اكثر ما تكون ثقة وتعودا على الرسم ، كما يقول راسكين . وهناك مميزات أخرى ، هى فى الحقيقة مميزات خاصة بالخط وحده : عنصر الحسم ، الذى يرجع إلى حقيقة أن ضربة الريشة او القلم سريعة ، ولا يمكن محوها ، وعنصر الاختيار الغريزى لبعض الخطوط الأساسية القليلة ، والاعتماد على الايقاع بدلا من البناء الكامل . والرسوم تختلف طبعا فى هدفها ، ومن هنا ، فانها تختلف أيضا فى نوعها ، فهى تتنوع من لحظة القبض السريع على أحد جوانب الحياة ، فى نوع من التوهج الفجائى للرؤية ، كما فى الرسم الساحر لكارباكيو Carpaccio « الموكب » إلى الدراسة

المدققة النفاذة لبعض التفاصيل ، كما فى دراسات بيسانيللو Pisanello للحيوانات . الا أن كل هذه الأنواع المختلفة من الرسم تتمتع بتركيز معين فى الرؤية مشترك فيما بينها . فالفنان والمتفرج بدوره ، ينظران إلى شىء احد فى لحظة واحدة . فمعظم الصور تتضمن نوعا من تشتت الانتباه : فنحن ننظر إلى الجسم الواقف على اليسار ، ثم إلى الجماعة على اليمين ، ثم إلى المنظر الخاوى الممتد فى الخلف ، وإلى الجسم المصور فى هذا المنظر ، وأخيرا ننظر فى شعور خفيف بالظفر إلى الجسم الدقيق لحمار يعبر الجسر . فنحن نحلل الصورة المنظمة تحليلا حتميا - ثم نحاول ان نعيد تركيب ما حللناه - أن نصل بين كل التفاصيل - فى نوع من البناء العام - التى جمعتها إلى بعضها البعض عيوننا المتجولة الهائمة . ونعثر على الايقاعات الخطية والتوازن المكانى وتناغم الألوان . ويعتمد نجاح الصورة على التشابك النهائى ، أو تداخل التفاصيل وترابطها فى ذهن المتفرج . وهذه العملية ، فى الحقيقة طبعا أكثر غريزية وسرعة ، من أن يحتويها وصف جامد تؤديه الكلمات . وهناك صور يكون تركيز الرؤية فيها بنفس القدر الموجود فى أى رسم تماما كما ان هناك رسوم معقدة تتطلب من التحلل ما تتطلبه أى صورة معقدة . الا انه من الطبيعى أن الرسم يتمتع بهذه الميزة ، وهى أنه تحقيق كامل لقطاع من الحياة - ثنية من ثنيات ستارة مزركشة ، المنظر الجانبى لوجه من الوجوه ، استدارة عضلة من العضلات ، تكوين زهرة من الزهور : الرسم هو هذه الأشياء ، وهو أيضا التوقيع الأكثر وضوحا ، الذى يخلفه الفنان لنا . ولا تعد دراسة الرسومات الأساس الضرورى لمجموع النقد العلمى للفن ، الا أن هذه الدراسة هى أفضل تدريب للحساسية الشخصية . وتتكشف أساليب الفنان المتميزة بصورة أكثر وضوحا فى رسوماته ، وهذا هو الحال على وجه الخصوص ، بالنسبة للأساتذة الايطاليين العظام . إذ تعتبر رسوماتهم صفحات منتزعة من مذكراتهم ، والمرء لا يكتب فى مذكراته ، الا أفكاره الداخلية وحدها (أو هو يكتبها ، حتى اللحظة التى تصبح فيها صالحة للنشر) أنه يكتب أو يرسم لكى يمتع نفسه ، ولكى يكتشف ما خفى عليه من أفكاره هو . ونحن نشعر بصدق هذه الحقيقة ، وبالذات ، فيما يتعلق بأولئك الفنانين العظام فى عصر النهضة ، الذين امتلأت عقولهم بحب الاستطلاع الذهنى : بليوناردو الذى اهتم اهتماما متساويا بوحيد القرن ، وبالجنين المستكن فى رحم أمه ، بسباكة المدافع والزهرة البرية ، بوجه انسانى وقطعة من النسيج المزركش . ونشعر بصدمة

تلك الحقيقة بالنسبة لسينيوريلى وبوليوالو الذى حاول دائما أن يتمكن من رسم الشخص المتحرك فى موقف له مغزاه الخاص ، وبالنسبة لميكلانجلو ، وهو يختبر صلابة جانب ما من جوانب العالم المرئى ، أن قدرة فن الرسم على التضليل ، لتكمن فى خطورة أننا قد لا نلتفت أبدا إلى البحث عن العمل الأساسى للفنان ، تصويره أو نحته . وهذا هو السبب فى انه من المهم تماما أن نتبين أن الرسم فن متميز ، وأننا حينما ننتقل إلى التصوير أو النحت ، فانما لكى نكتشف مجموعة مختلفة من القيم .

٥٣ ـ وهناك طريقة اخرى لفهم فن مرحلة مثل مرحلة النهضة الايطالية ، وتلك هى طريقة الحساسية الحديثة . فما هو الترتيب الذى يمكننا أن نضع به تلك الأسماء الشهيرة : ليوناردو ورافاييل وميكلانجلو ؟ أن لكل عصر ترتيبه الخاص ، الذى يعتمد على الشكل المعاصر للحساسية فيه . ما هى الخاصية الكامنة فى فن ارتشيللو والتى تجعله متجاوبا إلى هذا الحد مع الذوق الحديث ، والا يشترك فى هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة ؟ وما الذى يميز تلك الخاصية عن المقاييس التقليدية التى كان ذلك الفن يقيم على أساسها ؟

لقد دعى أوتشيللو دائما باسم مكتشف المنظور ، ولكن هذا الزعم إذا لم يحدد بطريقة ما ، فانه سيكون قولا سخيفا لا معنى له . أن أوتشيللو لم يكتشف المنظور ، ولكن من المحتمل انه كان أول فنان يستفيد استفادة واعية بامكانيات المنظور . لقد استخدم المنظور استخداما واعيا متعمدا ، لا لمجرد أن يمنح تصويره نوعا من التماثل مع الواقع ، وانما لكى يشيد تصميمه أو نموذجه . وتعتبر لوحة « طريق سان رومانو » فى المتحف القومى ، مثالا طيبا على منهجه : يقوم التوازن الرئيسى فى صورته بين خط الرماح الخلفى الواقع على اليمين ، وبين الامتدادات الخلفية للريف البعيد . ونرى إلى جانب هذا الاستخدام الواعى للمنظور ، استخداما موجها للون ، بل ومتعسفا بعض الشىء . أننا نشعر بأن أوتشيللو يستخدم اللون استخداما كاملا من أجل تأثيره الزخرفى ، حتى لو طغى هذا الاستخدام على التأثير الواقعى . ويبدو هذا واضحا فى اللوحة الساحرة ، « مشهد صيد فى الليل » فى متحف اشموليان فى اكسفورد .

الخاصية التى تميز أوتشيللو اذن هى استخدام واع معين للوسائل التى

كانت تحت يده . وهذا يعنى أنه لم يكن فنانا يصور بطريقة ذاتية ، بدافع من مشاعره : لقد كان يرسم بوعى ، بطريقة ارادية ، وطبقا لمشروع ذهنى سبق له أن صممه . وهو يشترك فى هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة الايطالية - مثل أندريا دل كاستانيو وكوزيموتورا ، وقبلهم جميعا بييرو دلافرانشيسكا . وقد كان للفنانين مدركات مختلفة اختلافا عميقا ، ولكنهم يتميزون جميعا بما يمكن أن يسمى ، منهجا أوليا a Priori method ومن المؤكد ، أننا نستطيع أن نطلق على بييرو دلافرانشيسكا اسم التكعيبى الأول ، وأن صورة مثل « الجلد بالسوط » فى متحف أوربينو لتتمتع ببناء هندسى كامل من المكعبات المتقابلة . أن بييرو هو رائد الحساسية الحديثة : فهو الفنان الذى يمنح مشاعره تنظيما ذهنيا سائدا . أما القول بأن ذلك العمل لا يعدو أن يكون خيالا حديثا ، فتبرزه الحقيقة القائلة ، بأن بييرو كان بالفعل خالق المعالجة الهندسية .

هذه الخاصية الذهنية التى نراها لدى مصورين من أمثال بييرو دلافرانشيسكا وأوتشيللو هى التى تكون تجاوبهم مع الحساسية الحديثة . ذلك لأن الاتجاه الأساسى للفن الحديث ، رغم بعض الاستثناءات الرومانسية المعينة ، كان ينحو نحو اعادة التكامل الذهنى . وهذا هو السبب فى استمرار بقاء النزعة التكعيبية ، على نقيض كل ما توقعته غالبية نقاد الفن ، وهو السبب أيضا فى أن هذه النزعة ، هى المنهج الرسمى لفنانين معاصرين مثل بيكاسو ، الذين يمكن لنا تماما أن نعتبرهم الرواد النموذجيين للحساسية الحديثة . ولكن ما الذى نعنيه بقولنا اعادة التكامل الذهنى ؟ اننا لا نعنى أكثر من حق استخدام العقل كأساس للفن . أن العقل (أم نقول التصورات العقلية ؟) لا يمكن أن ينظر اليه باعتباره المادة النهائية للفن ، ولا العواطف غير المنظمة للفنان الذاتى كذلك . وفى فن التصوير ، كما فى الشعر ، لا تكون تلك التصورات أو تلك العواطف أكثر من نقطة انطلاق نحو التنظيم الكامل للحساسية ، هذا التنظيم الذى هو العمل الفنى . وأما أن يكون ذلك التنظيم واعياً متعمدا أو غريزيا ، وفى أى من الحالتين يصبح كلا مركبا ، قادرا على المشاركة فى المجال الكلى لحساسيتنا .

٥٤ - وبين نزعة عصر النهضة المثالية والنزعة الذهنية فى هذه الأيام نجد تغييرات مختلفة من الخيال والواقعية . وكلمة الواقعية مصطلح من أكثر

المصطلحات غموضا في قاموس النقد ، ولكن هذا لا يمنع من استخدامها استخداما شائعا جدا . ومع ذلك فانه من العجيب أن نلاحظ أن مصطلح الواقعية لم يكن أبدا الشعار المعترف به لمدرسة من مدارس التصوير . ومن المحتمل أن تكون الكلمة قد نالت تحديدا أكثر في الفلسفة حيث نظر إليها ، أما من الناحية التاريخية باعتبارها نقيضا للنزعة الاسمية nominalism أو من ناحية أكثر تعميما ، باعتبارها اسما لنظرية معينة من المعرفة فانها تعرف بأنها الاعتقاد بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجي . ولا شك أن النقد الأدبي قد بدأ باستعارة ذلك المصطلح من الفلسفة ، وعلى الفور ، لم يعد استخدامه دقيقاً . فالكاتب الواقعي هو ذلك الذي يجهد أن يتجنب أي اتجاه للاختيار أو الانتقاد في تصويره للحياة ، معطيا لنا منظر الشخصية كما تراها العين . الا أنه من الناحية الفعلية ، وبما أن الفن كله يتضمن نوعا من الاختيار والانتقاد (إذا لم يكن الا بدافع من تحديد الحيز والاقتصاد) ، فان الكاتب الواقعي هو بشكل عام ، من يؤكد جانبا معينا من الحياة ، ذلك الجانب الذي لا يتمتع الا بأقل قدر من مداهنة الوقار الانساني ومنافقته .

ومايزال النقد الفني أكثر بعدا عن الدقة الفلسفية ، بحكم كونه ، في أصوله وتطوره امتدادا لمراحل تطور فن النقد الأدبي . أما نوع الفن الذي يمكن لنا بحق أن ندعوه فنا واقعيا ، فهو الفن الذي حاول بكل وسيلة أن يمثل المظهر الدقيق للأشياء ، ولابد لمثل هذا الفن ، أن يقوم مثلما تقوم الفلسفة الواقعية ، على ايمان بسيط بالوجود الموضوعي للأشياء . وقد كانت النزعة الانطباعية في القرن التاسع عشر نوعا من ذلك الفن ، ولكن الانطباعيين من الناحية العملية ، قد دمجوا الواقعية العلمية بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية إلى الحياة ، التي يمكن أن توصف بالنزعة الغنائية . وعلينا لكي نجد النزعة الواقعية بالمعنى العام المعترف به ، أن نذهب إلى المدرسة الشمالية في فن التصوير ، وبالذات ، كما تتمثل لدى روبنز وبيتر بروجل .

٥٥ ــ وفي بحث كتبه المسيو جورج مارلييه وقرأه على المؤتمر الدولي لتاريخ الفن المنعقد في بروكسل سنة ١٩٣٠ ، وضع صاحب الرسالة تفرقة توضح الأمور توضيحا طيبا . فقد ميز بين الواقعية التي تعمم باعتبارها تقليدا « حرفيا » أو كاملا للواقع ، والواقعية التي تفهم باعتبارها تمثيلا لمشاهد من الحياة الوضيعة . فبالاشارة إلى واقعية التصوير الفلمنكي ، فان معظم الناس

سيزعمون ـ بصورة تكاد تكون غير واعية ـ أن المعنى الأول هو ما هدف اليه ، الا أن هذا التصور للواقعية لم يوجد الا فيما ندر ، طبقا لما أبرزه المسيو مارلييه فى استعراض لتاريخ الفن الفلمنكى منذ القرن الخامس عشر حتى يومنا هذا . لقد اتسم الفن الفلمنكى بالمحافظة على تقليد محدود ، الا أننا سواء فكرنا فى القرن الخامس عشر بخضوعه لتقاليد العصور الوسطى المتعسفة ، أو فكرنا فى الأسلوب الخيالى الذى ميز القرن السادس عشر ، أو فى « بساطة » روبنز وجوردان واتباعهما ، أو فى أسلوب الرؤية الغريب لدى المصورين الاحدث عهدا مثل جيمس انسور وفريتز فان دين بيرجيى ، سواء فكرنا فى أى من تلك الاتجاهات ، فاننا سنكون مضطرين إلى الاعتراف بأن التقاليد الفنية الفلمنكية ، لم يحدث لها أن جنحت إلى النقل الحرفى للمشهد المرئى . أن ما يفتقده هذا الفن ، انما هو جلال الفن الملوكى ورشاقته ، أنه اقرب ما يكون إلى فن شعب بورجوازى ، فرضته احتياجات بورجوازية وتطلعات بورجوازية . وانه لمن الممتع والمفيد أن نتناول موضوعا شائعا ، مثل « صلاة المجوس » ومقارنة معالجته لدى فنانين نموذجيين يمثلون المدارس الايطالية ومدارس بلاد الشمال الواطئة . ولنأخذ ، على سبيل المثال ، العرض الجميل لهذا الموضوع الذى قام به (فينسينزوفوبا) والموجود فى المتحفلاالقومى . أن العذراء نفسها تتمثل كنموذج لامرأة مثالية ، على درجة غير عادية من الطهارة والوقار ، والمجوس الثلاثة ، نماذج للشهامة والأقدام والفروسية ، بل أن قسمات السياس والمساعدين انفسهم تتسم بالنبل والحلاوة . ولنحول أبصارنا الآن إلى نفس الموضوع كما عالجته المدرسة الهولندية . هناك الرسم الشهير القائم خلف المذبح ، والموجود فى المتحف القومى ، والذى اسبغ عليه ما بيوز كل الثراء والفخامة التى يمكن أن يرغب فيها عصر من الترف ومع هذا ، فان العذراء هنا لم تعد نموذجا مثاليا ، وانما ربة بيت فلمنكية عادية ، والمجوس نبلاء بما فيه الكفاية ، ولكن ملامحهم ، ومن الواضح انها قد درست على الموديل ، تنم عن الاهتمام بشهوات الحياة العادية والرغبة فيها ، وهناك ملائكة معلقة تتعبد فوق الجماعة المقدسة ، ولكن فى أسفل الصورة ، على الأرض تماما ، نرى حاجزا محطما ، وكلبين يعالجان قطعة من العظم . ومبيوز مستتنى عن القاعدة فى بلاده بسبب فخامته ، وحينما نأتى إلى مصور مثل بييتر بروجل أوهيرونيموس بوش ، فاننا لن نجد أبدا أى مصالحة مع المثالية من أى نوع . فالأشخاص لم تؤخذ من الحياة فحسب : بل

أنها مختارة عن عمد من الأوساط السفلى فالمشهد ترصعه الأقذار ، وقد اختيرت الجماعة من بين أناس بلغوا الغاية من السوقية وقلة الذكاء .

ماذا يكمن وراء اشارة مثل هذه لدى بروجل ؟ ربما لم يكن سوى ذوق خشن . وقد كان بروجل نفسه فلاحا ، وهكذا كان يوسف ومريم وكل من كانوا حولهما . لقد أراد بروجل أن يؤكد تلك الحقيقة : فقد أدرك أنه بتأكيده لهذه الحقيقة سوف يزيد من عظمة العمل وجلاله . أن الشجى والحب والمجد الكامن فى هذا المشهد ، لا يظهر بمثل هذا الموضوع كما يظهر فى هذا الاعتماد الواعى على المثل الواقعى . لأن الواقعية هى فى نهاية الأمر مثال : انها المثال الوحيد الذى يخلو من عنصر الاستعلاء على الانسان .

٥٦ ــ الا اننا مازلنا بحاجة إلى مزيد من التدقيق فى تعريفنا ، قبل أن نتمكن من أن نفهم بشكل كامل تقاليد التصوير الفلمنكى . فكلمة « طبيعية » على سبيل المثال ، التى قد تساق مساق الاستخدام للتعبير عن هذا الغرض ، سرعان ما نجد أنها غير وافية أطلاقا لوصف اتجاه أساتذة تلك المدرسة الأول . ولعل مشكلتنا أن تصبح أكثر تحديدا لو قلنا أن الواقع الفعلى هو المثل الأعلى فى هذا الفن . فان رساما مثل فان أيك أو ميملينك ، لا يفعل ما يفعله قرناؤه الايطاليون ، من تجريد للنماذج من العالم الفعلى أو الطبيعى حتى يبلغ بها إلى أعلى دلالة عامة يتخذ منها تلك المثل الأعلى بل أنه فى شجاعة وجراة يعالج الشيء العادى على أنه الشيء النموذجى ، ثم عن طريق عملية لا يمكن أن توصف الا بأنها « أهتمام شغوف » يقوم بدراسة موضوعه وتصويره ، حتى يصبح ، بكل ما فيه من ضعة ، أسمى تعبير عن المثل الأعلى للفنان . ويمكننا أن نذكر هنا ، صورة جان فان أيك « القديس فرانسيس يتلقى وشم جراح المسيح » التى يمتلكها متحف بيناكوتيكا فى تورين كمثال على ذلك . ويمكن أن نحدد تاريخ رسم الصورة بين ١٤٣٠ ــ ١٤٤٠ . وبالنسبة لعصرها ، فان المشهد الخلاوى فى الخلف مبالغ فى تفصيله ونزوعه نحو الطبيعية ، ففى الصورة الأصلية ، تتجسد كل وريقة فى غصن أو كأس لزهرة بأهتمام كبير . ورغم هذا فان المشهد الخلاوى ككل يمثل وحدة مثالية الفها الرسام بمهارة من أجل الصورة وحدها ، انه المثال المصنوع من الواقع . ولكن لننظر إلى شخص القديس فرانسيس نفسه ، فلو أن الرسام كان واقعيا بالمعنى العادى للكلمة ، لكان علينا أن نتوقع موقفا دراميا ، حيث تتقلص ملامح الوجه كلها من الالم

او الشدة والجراح الدامية . ولكننا لا نرى هنا قديسا مصبوبا من الشمع محروما من كل دلاله نفسية ، وانما صورة حية هادئة ، من الواضح تماما انها صورة لشخص حقيقى .

ويمكن أن نرى نفس هذه النقطة فى اى من الأعمال الكبيرة العظيمة من الفن الفلمنكى المبكر ، فى صورة المذبح الشهير التى رسمها فان أيك فى كنيسة القديس بافون فى جهينت ، وفى رائعة فان أيك الأقل شهرة ، ولكنها ربما كانت أكثر عظمة « العذراء مع القديس دوناتيان والقديس جورج » ، الموجودة فى بيرجس ، حيث تبدو العذراء كأى زوجة عاملة عادية ، قبيحة بشكل ظاهر ، والطفل على ركبتيها ضعيف وسيء التغذية ، والقديس جورج جندى شاب طروب ، والمحسن الكريم يشبه اى انسان يمكن أن يكون اسمه فان ديربيال ، جاثيا بين القديس جورج والعذراء ، وهى لوحة تعد من أكثر اللوحات المصورة تعبيرا عن الواقعية فى الفن الأوربى ، ويمكننا بعد فان أيك أن نحول أنظارنا إلى ميمليتك ، وهو فنان أعظم من غير شك ، فى رأيى ، لأنه اكثر عمقا بشكل من الأشكال ، ولكنه أحد الذين صوروا الشىء الحقيقى ، لأنه اكتشف انه يستطيع بهذه الطريقة أن يعبر عن المثل الأعلى ، ويبدو أن المصورين الفلمنكيين يعتنقون الفكرة القائلة بأن ما هو الهى لا يمكن أن يكتشف الا بين الانسانية وحدها . وربما كان بروجيل الكبير هو الذى يدفع هذه القضية المتناقضة إلى أقدى أطرافها . ففى صورته « الهرب إلى مصر » فى متحف أنتورب ، يصعب تمييز أشخاص يوسف ومريم بين جمهرة المسافرين الذين يحيطون بالخان . ونرى ما يشبه هذا فى صورته « سقوط ايكاروس » فى بروكسل ، والتى كانت احدى الصور التذكارية فى معرض لندن سنة ١٩٣٠ ، إذ تمتلىء اللوحة أساسا برجل يحرث فى مقدمة الصورة ، وسفينة تنشر أشرعتها فى عرض البحر ، بينما ايكاروس التعيس الحظ لا يكاد يلمس رءوس الأمواج عند أقدام الصخور البعيدة .

وعندما نقف أمام بروجل الكبير والصغير ، وأمام هيرونيموس بوش الذى ذهب قبلهما والذى كان ملهمهما ، فاننا نكون أمام صورة أكثر نقاء للواقعية . لقد أصبحت الواقعية خيالية . فتماما مثلما يحدث إذا ما مضينا فى اتجاه واحد ، متخذين من الحقيقة نقطة لانطلاقنا ، فسيمكننا أن نصل إلى تجريد هو النموذج المثالى لكل ما هو حقيقى ، كذلك فاننا إذا مضينا فى الاتجاه المضاد

فسيمكننا أن نصل إلى نموذج هو الانكار الكامل للحقيقة ، قلب المثل الأعلى ، كابوس من التطرف فى كل اتجاه ، ومن كل التشويهات المحتملة التى يمكن أن نتخيلها على اساس من الحقيقة . ولابد أن يصبح اتجاه الصور التى من هذا النوع ، مجرد اتجاه قصصى أو اتجاه موسوعى ، وفى الحقيقة ، فان بروجل قد رسم بالفعل صورا جمعت فى لوحة واحدة مجموعة من الأساطير أو الأمثال الشعبية .

٥٧ – ويعد روبنز ، الذى يمكن أن نراه فى انتورب كما لا يمكن أن يرى فى أى مكان آخر ، قمة التقاليد الفلمنكية وأعظم ممثليها . بل أنه أضخم من هذا – أنه شخصية عظيمة الأهمية فى تاريخ الفن ، أنه يشيع الاضطراب فى كل المعانى الرومانسية للايحاء والعبقرية . ويمكننا مع روبنز أن نغامر ، ونحن نشعر بالأطمئنان بحثا عن مسألة الشىء المألوف فى الفن .

أن القول بسرف انسان فى انتاج أشياء جميلة فوق العادة ، ليس سوى طريقة أخرى للتعبير عن « الضجر أو الملل » . وقد يعترف الكثير من الناس ، إذا ما ضغط عليهم ، بأنهم يضجرون من روبنز . وهذه هى مأساة الفنانين العظام الذين يهبون حياتهم لانتاج سلسلة هائلة من الأعمال ، حتى ينتهى بهم الأمر إلى هزيمة الهدف الذى قصدوا اليه . وقد يعزى هذا إلى ضعف نسبتها ولكنه الواقع . فنحن نمنح قلوبنا إلى بييرودلا فرانشسكا أو فيرمير من دلفت ، وهما اللذان لم ينتجا إلى القليل من الأعمال عددا وامتيازا ، بينما لا نعطى رجلا ساميا مثل روبنز – فى أحسن الأحوال – غير اعجاب بارد ، وهو الذى تربو أعماله على الالف وخمسمائة عدا ، والذى يصل امتيازه إلى درجة من التنوع ، حتى أنه بينما توضع أجمل صوره بين أعظم الصور التى رسمها الانسان ، فان أسوأ أعماله تبلغ من الرداءة حدا يصعب معه تمييزها عن أعمال تلامذته ومقلديه . والحق أنه لو لم يكن لدينا سوى أعظم خمسين من روائعه لما ارتبنا فى عظمته وتفوقه ، ولكننا إذ نملك الفا وخمسمائة من أعماله ، فاننا لا نقنع بها ، لأن أخرياتها لم تتمتع بالكمال .

وربما كان هذا كله واضحا بما فيه الكفاية ، الا أنه من الضرورى أن نقول ما هو واضح من أجل أن ننكره . أن عظمة روبنز كمصور بل أهميته كعبقرى يمثل جيله تؤكدها هذه الصفة التى برز بها وهى القدرة على هذا الفيض السهل من الانتاج . لقد بدأ حياته كخادم لأحد السادة فى الرابعة عشرة من

عمره ، وفى السابعة عشرة كان يدرس التصوير ، وفى العشرين انقاد له التفوق فى الرسم . وتجول فى ايطاليا لما يقرب من ثمانى سنوات ، ورغم انه بلا شك قد جمع الكثير من الأفكار هناك ، الا أنه لم يجد هناك الا القليل من المبادىء الاساسية لكى يتعلمها ، بالنسبة لعبقريته . ويلخص ايوجين فرومنتين ، الذى يحتوى كتابه « أعلام الماضى » أروع الصفحات التى كتبت حول موضوع روبنز ، يلخص الحقيقة فى جملة ناصعة ، فيقول عن عودته : On lui demande a voir ses etudes et pour ainsi dire, il n'a rien a montrer que des oeuvres. انه لم يتذبذب أبدا فى تقدمه الناجح ، ومهما يكن أسفنا له بسبب افتقاده إلى النقد الذاتى ، فقد كان يدين لهذا الافتقار بثقته فى نفسه . لقد كان ببساطة كاملة ، رجلا عمليا ، وقد قام بالتصوير تماما كما يقول الرجال الآخرون بالدفاع أو القتال أو العمل المربح . ويمكننا أن نقول بصراحة كاملة ، أن الفن كان عمله . فبعد أن دعم نفسه ، حدد الثمن الذى يدفع له ، واعتمد نوع الصورة التى يصورها على المبلغ الذى يتسلمه . انه لم يغير خصائصه وامتيازه ـ بشكل واع ـ ولكن الاتفاق المعقود على الثمن ، كان هو الذى يحدد تماما حجم الصورة ودرجة تعقيدها .

كما أنه لم يحدد نشاطه بعمله التصويرى . وهو فى هذه النقطة أيضا ، نقيض كامل لكل النظريات الرومانسية عن العبقرية . فقد كان ـ كما هو معروف جيدا ـ دبلوماسيا مرموقا ، وممثلا موثوقا به لبلاده فى العديد من المسائل الدقيقة ، وكان ناجحا على الدوام فى هذا المجال كما كان فى تصويره . وعاش حياة خاصة مترفه ، أو بالأحرى ، باذخة ، لقد كان فى احتياج إلى المجال الرحب والراحة والشهوات . ومع هذا ، وعلى النقيض مرة أخرى للأفكار الرومانسية ، كان منتظما بشكل صارم فى عادته ، مخلصا لزوجتيه على التوالى ، بسيطا وصريحا مع أصدقائه ، وأبا عطوفا لعائلته الكبيرة . يقول فرومنتين قولا جميلا مرة أخرى « لقد كانت حياته ضوءا ساطعا ، وكان يعيش يومه بالعظمة التى بيديها فى لوحاته . ويختتم فرومنتين كلامه قائلا انه لا يوجد ما يمكن أن يتساءل عنه المرء أو يشك فيه ، فى هذه الحياة الصريحة فيما عدا لغز خصوبة ابداعه غير المفهومة » .

---

(١) انه إذا ما طلب منه أن يظهر دراساته أو تخطيطاته فان هذا لن يعنى الا أن يطلعنا على أعماله العظيمة .

ومن المستحيل أن نقول شيئا شديد الأصالة عن صوره . فلا أستطيع الا ان اشير إلى قليل من الحقائق ، التى من المحتمل أن تكون قد لوحظت عشرات من المرات من قبل . هناك فى المحل الأول الطابع المدهش لشخصيته ، واضحا بالفعل فى أوائل أعماله ، قبل سفره إلى ايطاليا ، باقيا على حاله فى أواخر أعماله التى رسمها بعد ما زاد عمره على الستين . وكلمة « الشخصية » هى واحدة من تلك الكلمات التى تتسلل دائما إلى النقد والتى تحتاج احتياجا شديدا إلى التحديد . ولكننا نستطيع أن نتعرف عليها دون أن نحددها ؛ فنستطيع أن نقول أن الميل إلى هذه المجموعة من الألوان أو تلك ، إلى هذا النمط أو ذاك من فهم الانسان ، وإلى هذا الشكل من التركيب أو ذلك ـ نستطيع أن نقول أن تلك الأشياء تعبر عن وحدة الوجود التى لابد لكل عبقرى أن يحققها . وهذه الوحدة متوفرة تماما عند روبنز ، فهو واثق تماما من طريقه وهدفه ـ انه لا يمكن أن يخطىء ، فكل ضربة من القلم والفرشاة تعبر عن رجل فى كامل توازنه ونضجه .

ثم نصل إلى ميزة معينة لا أستطيع الوصول اليها الا بتحديدها تحديدا سلبيا . أنها افتقار معين إلى المثالية ، وفى بعض الأحيان إلى القوة . انه يملك الاحساس بالمجد ـ أحساس بنوع معين من العظمة على حساب الروح . لقد عرف أن حياة العقل هى فى النهاية حياة الجسد ، وأن الحياة العقلية كلها ليست سوى عبث لا يستطيع أن يحول نفسه إلى نشاط متجسد . ولكننا لا نجد « رسالة » فى هذا الحكم ـ لا خيال مريح ، ولا أسطورة مضللة . لا هروب من الحياة .

وهكذا نرى أن روبنز ينغمس فى تلك القسمة العامة للفن النيثرلاندى التى ابرزتها من قبل . الواقع هو المثال . ولكن روبنز يحمل هذه القسمة إلى افق اكثر ارتفاعا . أن رساما مثل ميملينك يهتم بموضوعاته لأنه يعرف انها رغم قدسيتها ، فهى ليست سوى آدميين مثلنا . ويبدو أن روبنز ، بدلا من أن يقول أن هؤلاء القديسين مقدسون ، فانه يقول أن هؤلاء الرجال مشهورون ، لا لسبب الا لأنهم كانوا رجالا . ولم يكن استخدامه لزوجته ـ هيلين فورمنت ـ كموديل للعذراء علامة على نزعته الدنيوية أو الشكية ، ولكن هذا الاستخدام لم يكم سوى استخداما جبريا ـ تقريرا لما هو حقيقى . لقد كان هذا الاستخدام تحقيقا للقول بأن أعظم لحظات الحياة لا تأتى لأولئك الذين

ينتظرونها ، ولا لأولئك الذين يستحقونها ، وانما تأتى لأولئك الذين يتصادف وجودهم فى طريقها .

أن التردد لا يبدو على روبنز الا فى حالة واحدة : فى تصويره للمسيح . ربما كان قد شعر بالمثول أمام شىء بعيد عن عبقريته ، وربما كان قد استسلم كثيرا جدا للنزعة المثالية الرومانسية لدى جمهوره . فلا يحدث الا فى مشاهد الصلب العظيمة ، أن ترغم واقعية الموضوع الموروثة روبنز على التخلى جانبا عن كل مساومة ، ففى صورة واحدة على الأقل « المسيح الميت » نرى التعبير الدقيق عن أقصى درجات العذاب والفزع ، لأن الوجه هو وجه أى جثة ميتة خائرة .

٥٨ ـ ينبغى علينا أن نضع الجريكو إلى جانب روبنز فى أى تقدير للقيم الجماعية . هناك نوع من الاختلافات فى الشخصية ، التى تؤدى إلى قيم سلوكية مختلفة ، بل وإلى أسلوب مختلف . وقد كان التشابه بينهما فى الاتجاه ذى الصبغة الروحية ، بل وفى الرؤية التجسيدية أيضا . لقد اشتركا فى احساس واحد بالمجد ، بل وتمتعا بنفس الاحساس بالفراغ والحركة . وتقف عبقرية الجريكو ، مثلها فى ذلك مثل عبقرية روبنز ، فوق الاختلافات القومية ، انها عبقرية عالمية ، كعبقرية شكسبير ، ولكنها ليست عبقرية متعددة الجوانب ، كعبقرية شكسبير . انها تتمتع بجانب واحد فحسب من أبعاد شكسبير ، ولكنه أسمى تلك الأبعاد جميعا ، ذلك هو البعد التراجيدى . هناك ميزة فى الجيركو ، تذكرنى بشكل ملح « بالملك لير » . وفى صورة واحدة على الأقل . هى صورة « دفن الكونت أورجاز » يبلغ الرسام عمقا من العاطفة الدينية ، لم يعرفه الشاعر . وقد كان لحياة الجريكو شيئا من ضخامة وروعة حياة روبنز ، ولكنه كان أكثر صلابة ، وأقل تساهلا من روبنز لقد تمتع برؤية فردية أكبر إلى العالم ، كما مارس التصوير لكى يمتع نفسه ، لا زبائنه . والشىء الغريب هو أنه كان معروفا ومحبوبا على نطاق واسع ، رغم خشونة الرسميين معه . وليس من شك فى أن تصوره التراجيدى للحياة ، كان يتمتع بشىء متقارب مع الروح الاسبانية . ورغم انه لم يكن أسبانيا ، الا انه فى جوهره أكثر أسبانية من فيلاسكويز .

كان فيلاسكويز « فنانا ينتمى إلى العالم » ، أما روبنز والجريكو ، فرغم أنهما رجلان واسعا الخبرة ، الا أنهما كانا فنانين ينتميان إلى مجال أكثر ندرة . لقد عبرا ـ إلى حدما ، عن الحساسية العامة لعصرهما ـ الحركة ،

الحرية التجسيدية للروح الباروكية . ولكن احساسهما التراجيدى بالحياة لم يستطع ابدا ان يتنزل إلى مستوى الاتجاهات التكتيكية للأسلوب الباروكى .

٥٩ ـ من المدهش قليلا ، فى كتاب عن الروكوكو " rococo " أن نجد بين صوره مثل هؤلاء الفنانين المختلفين اختلافا شاسعا مثل واتو وجورج مورلاند ، تشاردين وجويا ، وجريوز وهوجارث . أيمكن حقا لهؤلاء المتنافرين أن يوضعوا فى قائمة واحدة ؟ من المؤكد أن الضرورات التى يفرضها تاريخ عالمى للفن يمكن أن تفسر هذا الخلط . فبعد عصر النهضة ، يأتى العصر الباروكى ، ويمضى هذا العصر حتى سنة ١٧١٥ او سنة ١٧٢٠ . وبدءا من سنة ١٧٦٠ نستطيع ان نقدم أسماء محددة لاتجاهات أسلوبية جديدة معينة ـ الكلاسيكية والرومانسية . وقد كان للمرحلة الانتقالية ـ والتى تبدو للوهلة الأولى مرحلة من الفوضى الواضحة ـ كان لها اسلوب واحد ملفت للنظر هو اسلوب الروكوكو rococo . ومن الطبيعى تماما ان يسبغ هذا الأسلوب ، اسمه على المرحلة كلها ، ذلك انه رغم أن هذا الأسلوب لم يكن سائدا الا أنه كان الأسلوب الوحيد . ولكن الشىء المدهش حقا ، هو أننا ـ وقد قبلنا ذلك الاسم وحددنا خصائص الفن الذى يشير إليه ، فاننا نجد أن كل شىء فى تلك المرحلة ـ من الناحية العملية ، يجد مكانه الصحيح . لقد كان هذا الأسلوب فى صورته النقية ، هو أقصى أطراف مرحلة بكاملها ولكنه كان قمتها أيضا ، وفى نفس الوقت ، وليس هناك الا القليل من القيمة فى فن تلك المرحلة ، هذه القيمة التى لا تكشف عن نفسها فى النهاية باعتبارها جانبا من الروح الزخرفية .

والزخرفة هى الصورة الأخيرة فى أوروبا لأسلوب أصيل ، الا إذا زعمنا وجود أسلوب حديث خاص . ولقد كانت الأساليب المختلفة التى سادت منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين ، كانت فى جوهرها امتدادات لمشاكل الثقافة والتعليم ، أكثر منها انعكاسات لظهور شكل روحى أصيل .

ولكننا كلما تعمقنا فى دراسة الأسلوب الزخرفى ، كلما ساعدنا ذلك على اكتشاف انماط اتجاهات واحد من أعظم مراحل تاريخ الفن الأوروبى

---

(١) فن الروكوكو Die Kunst des Rokoko تأليف ماكس اوزبورن (برلين ـ دار النشر العامة (جـ ١٢ من التاريخ العام للفن) .

واكتشاف حيويته ، وكلمة rococo مشتقة من الكلمة الفرنسية rocaille (حصى ـ استخدام الحصى فى الزخرفة) التى تعنى الحصى أو الزخرفة بالحصباء التى تزخرف بها الكهوف الصناعية . أما السبب فى أن تستخدم كلمة جاءت عن طريق مثل هذا الاشتقاق اللغوى ، لتعريف هذا الأسلوب من الفن بالذات ، فهو سبب أقرب إلى أن يكون سرا غامضا ـ فقد كانت الكهوف من النوع المشار اليه خاصية من خصائص المرحلة الباروكية السابقة ، وكلمة baroqueبصفتها كلمة فحسب ، ذات أصل اشتقاقى مشابه ، فهى مستمدة من الكلمة البرتغالية barroco والتى تعنى لؤلؤة كبيرة خشنة من النوع الذى استخدم فى صناعة المجوهرات الفاخرة فى هذه الفترة ـ ولكن كيف وصلت الكلمة إلى الاستخدام العام لتعريف فن المرحلة كلها ، فهذا سر غامض مرة أخرى . ومهما كانت الدروب المضللة لاشتقاق هاتين الكلمتين ، فانهما كافيتين بصورة غير عادية ، كما يقول الهر اوزبورن ، فى القيم الصوتية onomatpoeic الكامنة فيهما : فكلمة « باروك » بنغمها الأجش القاتم ، تشير اشارة حسنة إلى الاشكال الثقيلة المنتفخة المثقلة التى لابد من حثها على الحركة لكى تنتج تأثيرها ، وكلمة « روكوكو » بمقاطعها الثلاثة المتساوية ، والمقطعين الأخيرين المتشابهين والتى تشبه فى نغمها دقات دقيقة زئبقية لأجراس مختنقة ـ رشيقة ومتهربة رغم أن القوانين قد أقرتها .

وقد بدأ تجديد الاهتمام بالفن الباروكى فى المانيا ، حيث كان لنشر كتاب الوارزريجل " Entestehung ber Barockkunst "in Rome سنة ١٩٠٧* ، تأثير حاسم . وكتاب ريجل دراسة لأصول الأسلوب الباروكى ، وربما كان هو الكتاب الأول ، الذى نال فيه هذا الأسلوب تعريفا كافيا واستقلالا عن مصطلحات عصر النهضة . فقد كان الأسلوب الباروكى ، لدى مؤرخ مثل جاكوب بريكهاردت ، الذى ظهر مؤلفه العظيم عن عصر النهضة فى السبعينات من القرن الأخير ، كان هذا الأسلوب لديه مجرد انحطاط وتحلل لأسلوب عصر النهضة الكلاسيكى . وقد قام هينريخ ولفلين ، الذى ظهر كتابه « عصر النهضة والعصر الباروكى » سنة ١٨٨٨ ، قام لأول مرة بالتفرقة التاريخية الواضحة بين الأسلوبين ، وكان تعريفه للأسلوب الباروكى ، باعتباره « حركة

---

(١) نشأة الفن الباروكى فى روما .

تحولت إلى كتلة » رغم عدم وضوحه الكافى ، كان هذا التعريف متقدما عن الموقف السلبى الكامل الذى اتخذه بيركهاردت .

٦٠ ــ تشير كلمة « باروك » إلى ما هو غريب وخفى وغير عادى . وهناك اتجاهان ، يستطيع الفن عن طريقهما . أن ينطلق من الطبيعة ، أولهما هو طريق الفن الكلاسيكى ، وهو طريق المثالية ــ النسب المثالية ، والتناغم المثالى ــ وبكلمة واحدة ،الجمال المثالى ، والاتجاه الآخر ، هو طريق الخيال ، الذى هو انكار للحقيقة ، تناقض مع كل قوانينها ومنطق وجودها . وينجح الاثنان فى اعطاء المتعة الجمالية ، أما ما تفضله أنت من بينها ، فمن المحتمل أن ترجع هذه المسألة إلى مزاجك أنت الخاص . ومن المؤكد أن الشىء الذى يعترض طريق تقدير معظم الناس للفن الباروكى هو مجرد هوى من الأهواء . وهو مجرد هوى من الأهواء أيضا ، كما يحاول ريجل أن يقول ، ذلك الذى يتناقض مع طبيعتها الحقيقية باعتبارنا شماليين . ذلك لأنه يوجد بين الفن الشمالى والفن الكلاسيكى . ففى الفن الشمالى يكون التأكيد دائما على التعبير عن الحالات الروحية (أو ما سماها روجرفراى « التكوينات النفسية ») ونرى هذا متمثلا بوضوح ، لا فى الكاتدرائيات القوطية وحده ، وانما لدى مصورين من أمثال رمبراندت ، بل وتيرنر نفسه . اما فى الفن الكلاسيكى فى عصر النهضة الأيطالية ، فيجرى كل التأكيد على استغلال المادة ، على المعالجة الخارجية التى يقوم بها الفنان للموضوع (وهذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للقواعد) . ولأن فى الأسلوب الباروكى ، يقترب الفن الأيطالى من النموذج الشمالى فى الفن ــ وهذا يعنى أنه يبدأ فى عرض حالات روحية أو تكهنات نفسية . ولكنه ما زال يتعلق بحبه لاستغلال المادة . وتبرز كل صعوبة الفن الباروكى أو غرابته من هذا التناقض . أنه فن نفسى فى هدفه ، ولكنه مادى فى وسائله .

ولقد أطلق على ميكلانجلو اسم والد الفن الباروكى ، ويمكن أن ينسب هذا الأسلوب بالفعل إليه . لقد كان مثالا فى البداية ، وهكذا دعا نفسه ، ولكنه لم يكشف عن نفسه بأكبر وضوح : باعتباره فنانا باروكيا إلا فى هندسته المعمارية . فاذا ما فكرنا فى تلك الأعمال النموذجية له ، مثل مقبرة جويليانو دى ميتشى فى سان لورنزو فى فلورانسا ، وفى رواق مكتبة لورنزو فى نفس المدينة ، فاننا سنجد تكوينات هندسية ، حيث لا تؤدى أعضاؤها المختلفة ــ

الاعمدة والنوافذ والاقبية ذات الاعمدة ـ اى غرض بنائى ، وانما تستخدم كلية لهدف جمالى . ويمكننا بشكل خاص أن نلاحظ أن مجموعات معينة قد صممت لهدف واحد ، هو صنع الظلال ، أو تكوين قسمة معينة فى استرخاء متناه . وباختصار ، اننا نرى تكوينا هندسيا مطيعا لا للقوانين الهندسية المعمارية وانما بالاحرى قوانين التصور والنحت ويمكننا ان نصف الأسلوب الباروكى كله طالما أنه يؤثر فى الهندسة المعمارية ، يمكننا أن نصفه بأنه عبقرية قد وضعت فى غير موضعها . انك اذا ما كنت متشددا ، تؤمن بأنه لابد لكل الفنون من أن تخضع لقوانين متناسبة مع مادتها ووظيفتها ، فاننى لا ارى كيف يمكنك أن تتساهل مع الأسلوب الباروكى . أما اذا كنت تؤمن ـ من الجانب الآخر ـ بأنه النجاح الكامن فى امتاع الحواس هو المقياس الوحيد ، فان هذه المحاولة لصنع تكوين تجسيدى من الحجر لن تغضبك . أما أنت ، أيها المتشكك الافتراضى ، فسيكون عليك أن تواجه الحقيقة التاريخية المحرجة القائلة بانه مهما كان سوء تطبيق الأسلوب الباروكى ، فان العبقرية الباروكية قد واكبت حركة كاثوليكية واسعة من الفكر . لقد أصبحت فن الهجوم على الاصلاح ، وانه حينما انتشرت تلك الحركة ـ من روما إلى فينا ، إلى جنوب المانيا والرين وأسبانيا والمكسيك والبرتغال وباراجواى وبيروبل وبكين (حيث شيد الجزويت قصر الصيف) ـ فانها قد أصبحت الاسلوب السائد ، وسمحت للروح الانسانية ، المتحررة من قيود الكلاسيكية أن تمرح فى خيالات ساحرة لا نهائية .

٦١ ـ ولد فن الروكوكو فى فرنسا ، وبلغ اقصى تطور له فى المانيا . واذا كان لا بد من أن نحدد شخصا معينا باعتباره الخالق الفعلى لذلك الأسلوب ، فلابد أن يشترك فى هذا الشرف المهندسان الباريسيان روبرت دى كوت وجيل مارى اوبينورد ، وكلاهما من تلامذة « جيول هارديوان مانسارت » مهندس فرساى الشهير ، لقد كان كوت هو الذى أنهى التريانون الكبير وكنيسة فرساى ، بينما كان عمله الرئيسى هو فندق لافربى فى باريس . وكان أوبينورد هولندى المولد درس فى ايطاليا ، ويقول ماكس أوزبورن بحق ، فى الكتاب الذى ذكرناه من قبل ، ان هذه الحقيقة الأخيرة ليست بغير دلالة ، بالنظر إلى العلاقة المؤكدة القائمة بين الأسلوب الباروكى الايطالى الأخير بتطلعاته نحو حرية الحركة ، وبين الأسلوب الجديد الذى تحققت فيه الحرية الكاملة .

ويبدأ الروكوكو كاسلوب للزخرفة الداخلية . فقد كان الأسلوب الباروكى قد وصل إلى النقطة التى أصبح الجانب الداخلى فيها صورة منقولة للجانب الخارجى - فالأروقة والأقبية ، وكل ما يغطى الوجه الباروكى ، ينعكس على الجانب الداخلى من البناء . ولم يصل اكتشاف دى كوت واوبينورد حقا ، إلى اكثر من معرفة أن ظروف تصميم الزخرفة الخارجية ومادتها لم تعد تتجاوب مع تلك الزخارف الموجودة داخل البناء : وباختصار : انك تستطيع داخل جدران أربعة أن تستخدم طلاء خارجيا بارزا ، بدلا من الحجارة . وحينما تحصل على هذه الوسيلة التجسيدية ، فأن الرغبة فى الحرية لن تعرف حدودا ، وهكذا نشأت الخصائص السلوكية لأسلوب الروكوكو .

قد يكون من الخطأ هنا كما فى أى مكان آخر من تاريخ الفن ، أن تخضع تغيرا ما فى الأسلوب ، لاكتشاف مادة من المواد . وبشكل عام ، ربما كان من الأصدق أن نقول ، ان « الرغبة » الدافعة ، فى نوع من التجليات الروحية (وفى هذه الحالة نحو« الحرية » فى تمايز متناقض مع القيود الكلاسيكية) ، هى العامل الأول والوحيد الذى يقرر التغير بالتحول إلى مادة جديدة . لقد كشفت الرغبة فى الحرية عن نفسها بالفعل فى الهندسة المعمارية الباروكية الجنوبية قبل أن تكتشف نفسها فى الروكوكو الذى بدأه دى كوت وأوبينورد . وربما كان عليها ، مثلما حدث للرغبة القوطية فى التعبير عن عن السمو الالهى بالحجر ، أن تأتى إلى الشمال لكى تعثر على سندها الفكرى وعلى حلها التطبيقى . وقد أشار الأستاذ وورينجر وكانت اشارة ذكية ، إلى انه من المؤكد أن أسلوب الروكوكو حقا ، هو بعث الروح الشمالية فى الفن التى تجسدت أول مرة فى الفن القوطى ، إن الروكوكو ، هو تجسيد الحركة القلقة فى الفن ، وكان نفس هذا القلق ، هو المساهمة الشمالية فى التركيب القوطى . اذ يوجد ما هو أكثر من التشابه العارض بين الأشكال الخطية الموجودة فى صفحة مصورة من كتاب للصلوات من القرن العاشر أو الثانى عشر وبين سبيكة من النحاس المرصع ، مركبة على خزانة صنعها تشارلز كريسنت أو فرانسوادى كيوفيلى . انها حالة من تلاقى الاضداد ، إلا أنه قد يقال أن الاضداد تلتقى دائما على ارض مشتركة بينها .

٦٢ - كانت التطورات المتميزة للروكوكو فى فرنسا مرتبطة بالزخرفة الداخلية . ولسبب ما ترددت هذه البلاد فى البلوغ بذلك الأسلوب إلى نتيجته

المنطقية ، التى كانت تحويل المواد الخارجية إلى الأسلوب الداخلى . فقد رفض التصميم الحيوى الذى وضعه جوست أوريل ميسونيير لواجهة كنيسة سانت سوبليس لصالح التصميم الكلاسيكى الجاف الذى وضعه جان نيكولاس سيرفا ندونى . وبقى الأسلوب فى فرنسا شيئا مألوفا ، ربما بغير ما سبب . ولفترة من الزمن ، أصبح الروكوكو فى ألمانيا نوعا من الثورة ، وثورة مقدسة ، حتى أصبح هذا الأسلوب ، من بين كل الأساليب التى تركت آثارها على البلاد أصبح هو أكثرها محلية وقومية ، حتى ليمكن فى ألمانيا أن نجد جوهر الروكوكو وأكثرمظاهره نقاء فى الأشياء الدقيقة ، وقبل كل شىء ، فى تلك المادة التى تنتمى إلى الروكوكو أساسا ، البروسلين . لقد صفيت روح الروكوكو بأجمعها وتبلورت فى صورة واحدة على يدى ذلك الأستاذ لفن (الزخارف الدقيقة) Kleinplastic فرانز أنتون باستيلى ، وهو فنان ايطالى كان يصنع النماذج لمصنع نيمفينبرج بين عامى ١٧٥٤ ، ١٧٦٣ . ولم يكن كاندلر فى ميسن ليقل أهمية ، ولكن باستيلى كان هو فتى العصر المدلل .

ان البون شاسع بين تمثال مصنوع من البروسلين يستطيع الانسان أن يمسكه بيده وبين قصر نيمفنبرج أو قصر بروچل الهائل ، على اننا اذا ما فقدنا شيئا ما بين النموذجين ، الاكثر ضخامة والأدق حجما ، فان هذا الشىء المفقود ينتمى ولاشك إلى روح الروكوكو المتميزة . والواقع انه اذا كان الحرص الفرنسى ماثلا أمام اعيننا ، فلابد يحق لنا أن نتساءل ، عما اذا لم يكن الألمان قد مضوا بعيدا جدا فى تطبيقهم لأسلوب الروكوكو للتعبير عن كل نشاط خلاق ؟ لقد عرفنا الروكوكو بأنه الرغبة فى الحرية فى الفن ولكن ، أيعتبر هذا تعريفا كافيا ؟ حرية لأى غرض ؟ لايمكننا الا أن نجيب ، الحرية لكى يكون الفن اكثر امتاعا ، وهذا هو الوصف الكافى تماما لروح الروكوكو . انه يبحث عن الحرية من أجل تحقيق تأثير جمالى بغير ما اعتبارات نفعية . انه فن مجرد ، فن من أجمل الفن نفسه . وطالما أنه مرتبط بالفن الزخرفى ، فليس هناك من ضرر ، وسيحصل الناس على الكثير من المتعة لقلوبهم . ولكن غرفة مؤثثة طبقا لأسلوب الروكوكو ، لكى يكون مثلنا الذى نضربه أوضح ما يكون ، لابد وأن تدفع الشيطان نفسه إلى التوبة ، كما لا يستطيع أى مهندس معمارى إلى مدرسة الروكوكو ، أن يهرب مهما حاول ، من احساس ما بتدهور الزخرفة واضمحلالها .

ليست هناك قيود على روح الروكوكو فى الظروف المادية لتصوير اللوحات ، وحينما نحظى بمفتاح روح الروكوكو مرة واحدة ، فان الاختلافات بين واتو ومورلاند وتشاردين وجويا وجرويز وهو جارث ، تتوحد لكى تمنح أرواحنا نفس الأنطباع عن الحرية . انه نفس الرغبة فى الحرية من أجل الامتاع التى تدفع كل مصورى تلك الفترة . وبينما يكون من الصعب فى البداية أن نعترف بأنه من الممكن للمرء أن يتمتع بشاهد مقبرة أو خلفية مذبح ، فأنك لن تفهم سر الروكوكو حتى ترى الطموح المعقول الكامن وراء كل هذا انه تأكيد للحياة ، حتى فى حضرة الموت .

٦٣ ـ ان لتاريخ تصوير المناظر الخلاوية أهمية خاصة لأنه ليس تاريخا مطردا ، ذلك أنه ـ من الناحية العملية ـ تاريخ حديث . وهناك رسوم حائطية فى المقابر المصرية وفى روما وبومبى ، يمكن أن تدرج تحت رسوم المناظر الخلاوية ، لأنها تمثل صخورا أو نباتات واشجار بطريقة طبيعية ، بيد انها لا تتفق مع فكرتنا العامة عن هذا النوع من التصوير ، اكثر مما يتفق معها ، ورق الحائط الصينى مثلا . لقد قصد بهذه الرسوم أن تكون خلفية للحياة (أو الموت) ، لا أن تكون موضوعات للتأمل الجمالى المستقل . ومن الخطر دائما أن نعمم فى أقوالنا عن شىء قابل للتلف مثل التصوير ، ولكننا نستطيع ان نقول ـ واضعين هذا التحفظ فى اعتبارنا ـ أن تصوير المناظر الخلاوية فى أوروبا كان ابتكارا خاصا بعصر النهضة . أما تطوره من كونه خلفية لموضوع الشخوص الطبيعية ، فهذه قصة عادية . فقد حدث فى أعمال مدرسة فينيسيا بوجه خاص (مثل جيما وتينتورينو) ، أن سمح بالتدريج لعنصر المناظر الخلاوية فى التصوير ان يطغى على الحدث .

وبما كان أول ذكر للمناظر الخلاوية باعتبارها فرعا مستقلا من التصوير ، هو أشارة « دورير » فى عام ١٥٢١ التى اشار بها إلى المصور باتينير ، بوصفه « جواكيم المصور الجيد للمناظر الخلاوية » . واذا كان علينا أن نحدد نقطة لبداية التصوير الحديث للمناظر الخلاوية ، فلابد أن تكون هذه النقطة أيضا هو باتينير (١٤٨٥ ـ ١٥٢٤) ، الذى تمتلىء صوره الدقيقة الساحرة بجوهر خصائص تصوير المنظر الخلاوى . أما ما هى هذه الخصائص فسأحاول أن أقول . وأول ما يجب أن أقوله ، هو انها لاعلاقة لها بالاهتمام شبه العلمى بتوزيع الصخور والنباتات الذى تشبع به الخلف الوحيد المحتمل لباتينير فى

هذا الفرع من الفن ـ وهو ليوناردو دافنشى . وحتى باتينير ، لم يكن واعيا بما فيه الكفاية بوحدة موضوعاته وقدرتها على الاستغناء عن الاهتمام بالانسان ، فنراه يقدم عذراء وطفلا ، أو الهرب إلى مصر ، لكى يقدم ترخيصا واضحا باهتمامه الخفى . واعتقد أن مصورا لا يقل عن روبنز ، هو من قام بتعريف الخاصية التى اعنيها لأول مرة والبحث عنها بصراحة ، فإذا طلب منى أن أختار صورة لمنظر خلاوى ، مثلت ، أكثر من كل الصور الأخرى ، الخصائص المتميزة لذلك النوع ، اذن لتجاهلت كوروت وكونستابل وكلود ولا خترت صورة روبنز « منظر خلاوى فى ضوء القمر » ، فى مجموعة لورد ميلشيت . لقد كانت هذه الصورة ، هى التى اتخذها رينولدز فى مناقشته الثامنة ، كمثال على مبدأ التصوير القائل بأنه يجب التضحية بالجزء فى سبيل مصلحة الكل . لقد كتب يقول : « لم يغمر روبنز الصورة بضوء أكثر مما هو فى الطبيعة فحسب ، ولكنه اسبغ عليها تلك الألوان المتوهجة الدافئة التى تتميز بها أعماله تميزا كبيرا . ولا يشبه هذا أبدا ما أعطاه لنا مصورون آخرون من ضوء القمر ، حتى أنه من الممكن أن يخطىء المتفرج بسهولة فيظنها شمسا تشع ضوءا خافتا بعض الشىء ، لو لم يكن روبنز قد أضاف النجوم ، لقد فكر روبنز فى وجوب اشباع العين فى هذه الحالة قبل كل الاعتبارات الأخرى : لقد كان عليه بالتأكيد أن يحقق هذا بصورة أكثر طبيعية ، ولكن هذا كان سيتم على حساب نتائج هى أعظم تأثيرا بكثير ـ الا وهى ـ التناغم الناتج من تقابل الألوان ، وتنوعها . « أنها كلمات ذات وقع غريب » تأتى من فم رئيس الاكاديمية الملكية اليوم : كلمات ، هى التبرير الكامل للكثير مما ترفضه الأكاديمية الملكية من الفن الحديث .. !

ولكى نعطى اسما أكثر تحديدا للخاصية التى تميز تصوير المناظر الخلاوية ، أظن أنه من الواجب أن نسميها « شعرا » رغم أنه لابد لى من الاعتراف بأن هذه الميزة ليست شديدة التحديد فهى تتضمن أيضا خطيئة حرجة ، هى التهجين بين مصطلحات فنيين مختلفين . إلا أن ما حدث فى تصوير المناظر الخلاوية ، هو أن باتينير أولا ، ثم روبنز ، ومن بعد ذلك ـ وبوضوح كامل ـ بوسان وكلود وكوروت ، كانوا يهدفون إلى الايحاء فى تصويرهم لحالات معينة من الاحساس ، ذلك الاحساس الذى لا توجد لوصفه كلمة أفضل من « الاحساس الشعرى » . ولقد نستطيع أن نقول أنه تعبير

شعرى مفرط الشاعرية وحده هو الذى مكنه أن يعبر عنها ، ولكنه يفتقر إلى الوسيلة :

« آه ! لو أن يدى كانت يد رسام ،
لكى تعبر عما رأيته لحظتها . ولكى تضيف الوهج ،
الضوء الذى لم يشع أبدا من بحر أو أرض ،
ذاك الذى كان قداسة الشاعر وحلمه ..

أن تصوير المناظر الخلاوية هو فى جوهره فن رومانسى ، فن ابتكره شعب يعيش فى أراض واطئة ، ليس فيها مناظر خلاوية من هذا النوع . وقد أصبح هذا الفن فى أواخر القرن السابع عشر ، مع ظهور « الزهيمر » و « برشيم » ، فنا رومانسيا بشكل واضح ينم عن خلق متعمد « للجو atmosphere " لا لهدف الا الجو وحده ، بدلا من الكشف عن تجربة محددة . ويندمج « الشعر » عند كلود وبوسان اندماجا واضحا بالوسائل الأدبية ، فكلود ، يرسم منظرا خلاويا ويطلق عليه اسم « انهيار الامبراطورية الرومانية » ، أنه يهدف عامدا إلى دمج الأفكار التشكيلية والأدبية . وجاء كونستابل ، مثلما جاء وردزورث بعد تومسون [١١] لكى يعيد القيمة الشعرية للنزعتين الواقعية والطبيعية . وكاد تيرنر أن يحتوى كل اسلوب سابق عليه من أساليب تصوير المناظر الخلاوية ، وتمتع بخيال قوى بما يكفى لكى يصنع تركيبه الخاص من هذه الأساليب . وكان كوروت أكثر اعتدالا ، وإن يكن أقل تأثيرا من روبنز . ولكنه كان شاعرا أيضا . وبظهور التأثيريين وخلفائهم ، يبدو لنا لأول وهلة أننا قد عدنا إلى التكوين الشكلى الذى أثره ليوناردو ، لنكتشف آخر الأمر أن للشعر وسائل كثيرة للتعبير أكثر مما كنا نعتقد

٦٤ ــ إن تصوير المناظر الخلاوية هو من التقاليد الانجليزية الخاصة ومع ذلك فان أحدا لم يقم بتعريف جيد لهذا التقليد ، وبودى لو قام أجنبى عنا بهذه المهمة . أن ... غير المستساغ أن يكون جينز بورو وكونستابل وتيرنر انجليز خالصين ثم مع ذلك يصعب علينا جدا أن نحدد الصفة المشتركة التى جعلت منهم إنجلترا مخاصين بهذا الشكل . ربما ترجع المسألة إلى موقفهم ازاء الطبيعة ، وربما أمكننا أن نعثر على جلاء هذا الموقف فى فن آخر ، هو الشعر الأنجليزى . يكمن السر فى نصيحة وردزورث : « لتجعل من الطبيعة معلما لك » . بنفس القدر الذى يكمن هذا السر به فى عبارة كونستابل : « يتمتع

الادراك الخالص بحقيقة طبيعية » . أنه موقف من « الثقة » فى الطبيعة ، موقف بعيد تماما عن « الواقعية الموضوعية Sachlichkeit " العدوانية التى يتبعها الفن الألمانى ، وعن « الواقعية realisme " الساخرة التى يتبعها الفن الفرنسى ، أن سلبية الفنان أمر لازم وضرورى ، فأنت لا تستطيع أن تملك الطبيعة قسرا . هذا هو ـ جزئيا ـ سر التقليد الانجليزى ، وهناك أيضا ميزة أخرى ربما لم تكن مما يعتد به بهذا القدر . وأقول مرة أخرى ، أنها شىء ليس مما يسهل تعريفه بدقة ، ولكننى أعتقد أنها نتاج لحب الانجليزى للراحة . لقد أدرك الناس « الطبيعة » الانجليزية ادراكا خالصا ، ولكنها لم تعمر بالسكان بصورة كثيفة . أن ما أريد أن أشير اليه ، هو أن الطبيعة بالنسبة للفنان الأنجليزى تعتبر ملجأ يهرب اليه من الحياة على نحو ما وقد يحاجنى البعض فى ذلك قائلين بأن وظيفة الفن هى أن يقدم للناس مثل هذه اللمحات ، وهذه هى النظرية الرومانسية . ولكن المسألة ستكون أكثر « واقعية » وأكثر « كلاسيكية » على الفور إذا طلبنا من الفن شيئا أكثر من هذا ـ إذا بحثنا فيه عن الشخصية وعن الرؤية . أننا لا نعثر على هذه الخصائص فى فن ينولدز وجينزبورو ذلك الفن المكفى بذاته و « البورجوازى » كما أننا لا نجدها فى فن كونستابل الأكثر تواضعا . وتتوهج هذه المميزات لدى تيرنر وبليك ، ولكن هؤلاء هم أنفسهم الفنانون الذين لابد وأن نتردد كثيرا فى أن أن نضعهم ضمن التقليد الانجليزى . وكلمة « بورجوازى » تكاد أن تكون هى ما يقول « قاموس استخدام الكلمات الأنجليزى الحديث » عنها أنها كلمة رنانة مزخرفة (power - pird) فقد قامت بخدمات كثيرة لزمن طويل ، الا أنها من الممكن أن تكون هجومية جدا وأنا أعترف بأننى قد تبنيت استخدامها الماركسى ، كما يمكن أن يقال ، فأنا أعنى « بالفن البورجوازى » كل فن يقوم على التجارة . الفن الذى يتحول كله إلى عمولة وأتعاب ، ثمن يدفع نقدا ، وبازدراء كبير . كان جينزوبورو يصور الأشخاص لقاء ستين جنيها للقطعة ، وكان يكره ذلك . وقد كتب إلى صديقه جاكسون :

« أنا مشمئز من البورتريهات ، وأتمنى كثيرا أن أحمل حقيبة الوانى وانطلق إلى قرية جميلة ، حيث أستطيع أن أرسم مناظر ريفية وأستمتع بنهاية الحياة فى سكون وهدوء ولكن أولئك السيدات الجميلات وحفلاتهن لنشاى والرقص وصيد الأزواج .. الخ . ستحرمنى من السنوات العشر الأخيرة ، كما

اننى اخاف أيضا من الأزواج الذين يسيئون الفهم أيضا . ولكنك تعرف يا جاكسون ، اننا لا نستطيع أن نقول شيئا عن تلك الأشياء ، ان علينا أن نسير فى تؤدة وبطء ، وأن نقنع برنين الأجراس خلف العربة . اللعنة على كل هذا ، فلشد ما أكره الغبار الذى تثيره العربات ، وأنا أحمل مهماتى متتبعا أثار العربة على الطريق ، بينما يركبها الآخرون ، محتمين بها ، مادين سيقانهم فى راحة كاملة ، محدقين فى الأشجار الخضراء والسماوات الزرق ، غير متمتعين بنصف تذوقى لها . أنه شىء صعب على النفس ملعون . أن سعادتى هى أن احصل على خمس حقائب للألوان ، وثلاث ريشات صغيرة وريشتين سميكتين .

إذا لم يكن هذا الكلام « بورجوازيا » بالمعنى الطبيعى للكلمة ، فانا لا أعرف ماذا تعنى هذه الكلمة ابدا . الا أن كل الناس بهذا المعنى « بورجوازيون » فى قلوبهم ، حتى ويليام بليك ، الذى يعد أحسن منافس لجينزكورو . لاتكمن الخطيئة فى جينزبورو (ولا فى رينولدز) أن العصر نفسه هو مكمن الخطيئة ، وقد كان العصر خاطئا بالتحديد لأنه كان واقعا تحت قيادة مجتمع منافق أنانى ابله ، لم يستطع أن يستفيد من الفنانين العظام اكثر من أن يجعلهم مرايا تعكس غروره وتخمته . وحينما نفكر فى أن انجلترا قد حظيت - فى شخص جينزبورو - بأعظم فنان فى أوروبا كلها منذ روبنز ، فانه من المحزن أنها لم تستطع أن تمنح عبقريته حرية مطلقة العنان .

٦٥ - أعرف انه من المحتمل ان يقول بعض الناس - مجادلا - بأن جيزبورو كان لابد وأن تحطمه هذه الحرية . وأن نصيب الفنان وقدره ، هو أن يتبع الأثر راجلا ، بينما يركب الآخرون العربة ، أن من يعمل افضل ممن يعمل وهو واقع تحت القهر . وبقدر ما كانت فضائل جينزبورو الايجابية رائعة ، كانت قيوده واضحة . لقد عمل مباشرة من الموضوع إلى اللوحة ، ولم تكن تحركه الا هذه العلاقة المباشرة ، لم يستطع أن « يبتكر » وكانت كل محاولاته فى الموضوعات المتخيلة فاشلة . بل لم يستطع حتى أن يركب موضوعاته ، فقد تجنب الموضوعات المركبة ، بل ان صورة شخصية Portrait مزدوجة ، مثل « ليزا وتوماس لينلى » ، لا تتمتع بأى وحدة . ماذا يمكن أن نستنتج اذن ؟ ما السبب فى أن صنع فنان عظيم ، يستلزم ما هو أكثر من الحساسية والمهارة .أن بليك ، وهو نقيض جينز بورو - لم يكن يتمتع بأى مهارة طبيعية ،

وبشيء نادر من حساسية المصور المتميزة . انه لم يعمل مباشرة من الموضوع ، لانه نادرا ما رأى أمامه موضوعا ، إذا كان هذا قد حدث على الأطلاق . لقد منحه خياله موضوعاته ، ولم تكن نفس العاطفة الحقيقية التى ولدها وعبر عنها عاطفة حسية ، وانما كانت عاطفة ذهنية .

ومع ذلك ، فان النقد الذى لا يستطيع أن يقبل فنانا على علاته سيكون نوعا من النقد لا نفع فيه . أن المرء لتتملكه الرعدة إذا تصور ما يمكن أن تنتجه رؤية بليك ، أو تأثره النظرى ، متوحدة مع مهارة جينبورو وحساسيته ، ولكن الطبيعة غير جديرة بأن تمنحنا مثل هذا الانسان العلوى . وقد يكون من المناسب الآن فى هذه الفرصة ، أن نحدد لأنفسنا بعضا من فضائل جينز بورو الايجابية . هناك أولا ما يمكن أن نسميه طبيعيته naturalness أو عدم تصنعه unaffectedness . انه لم يكن يملك نظريات عن الفن ، ولا نظريات اكاديمية (حيث يتميز هنا عن رينولدز) . لقد صوره ما رآه ، وصوره فى عاطفة عارمة . لقد صور فى سرعة وفى ثقة . وقد أهمل كل الأفكار السابقة ، ورغم هذا فقد نجح تماما فى مقصده . وكان على رينولدز أن يعزو هذا النجاح « إلى نوع من السحر » ، كان استخدامه للوسائل الفنية استخداما غريزيا . قال راسكين « أن يد جينزبورو خفيفة مثل انطلاقه السحاب ، سريعة كومضة شعاع الشمس » ، وهذ هى أفضل طريقة لوصف مميزاته . أننا إذا ما نظرنا إلى تفاصيل صوره للشخصيات ، فسيمكننا أن نحقق اكتشافات رائعة فى التكنيك التعبيرى ، دقائق تشترك مع كل ما كان لدى كونستابل وكوروت وسيزان لكى يعلموه لنا . وفى صورة لمنظر خلاوى جميل ، سنشعر بنفس النكهة الغريزية تسود اللوحة كلها ، ولكنها فى مثل هذه اللوحة تتركز لكى تبدى المضمون الرومانسى للمشهد الانجليزى . أننا لا يمكن أبدا أن نتعب من مثل هذا الفن لانه لا يتطلب شيئا أكثر من المتعة ، انه لا يمكن إن يتخمنا لأنه مركز تجمع وجدانى ، لاعاطفيا متخما حتى الشبع . وقد قال واحد ممن كتبوا ترجمته ، هو السير والتر أرمسترونج ، عبارة تلخص عبقريته . يقول : « كان جينزبورو هو اول من ركز كل قواه ، فى ترجمة مشاعره المستمرة الخاصة إلى التصوير ، ولكى يجعل من عنفوانه وحرارته وحدته المقياس لفنه » . أن هذه « المشاعر المستمرة » ، هى ما تجعل صورة جديدة ومثيرة للخيال تماما مثلما كانت يوم رسمها .

٦٦ ـ اما بالنسبة لبليك ، فانه لم يمثل الا تمثيلا فقيرا فى مجموعاتنا العامة ، ولعل هذا هو السبب فى أن شهرته أنما قد بنيت تماما على عمله بصفته شاعرا ، وكان القدر القليل الذى عرف بشكل عام من صوره ، أساسا لقدر عظيم من سوء الفهم وسوء التقدير . وربما كان سوء الفهم هو الجزء الأكثر خطورة من المشكلة ، لأنه يتضمن أخطاء ايجابية ، وليس مجرد تصميمات بليك ، أسطورة عن بليك الهاوى الفاسد الذى لا يرجى صلاحه ، بليك نبى التجريدات الرومانسية والقوطية ، بليك الغيبى (ونحن نملك سببا قويا لكى نقول بأن الغيبيات تصنع مصورين سيئين) ، وكان هناك تأكيد ذاتى مريح فى قلوب كل ذوى العقول البليدة ، على أى حال ، بأن صاحبنا كان أكثر من نصف مجنون . وليس هناك أكثر من واحد من هذه الانطباعات الزائفة ، هو ما يعبر عن نصف الحقيقة ـ الوضوح الشائع لقسمة قوطية فى صور بليك . وقد أعترف بليك بنفسه ، بصلته القوية بالفنانين المجهولين ، الذين درس هو أعمالهم عن قرب شديد وملازمة طويلة خلال عمله الذى أستمر عامين لحساب بازير فى الآثار القديمة فى أسقفية وستمينستر وفى كنائس أخرى قديمة . ولكن مع هذا ، فان ذلك العنصر هو بالضبط ما تعرض لسوء الفهم العام . فقد زعم البعض انه قد تشبع بالأساليب القوطية من دراسته للروائع القوطية . فمستر أوزبيرت بيرديت ، على سبيل المثال ، يذهب إلى حد قوله : « لما كان خيال بليك الرومانسى قد تاه فى زوايا تلك الكنائس القديمة ، فان هذا الخيال قد اصطبغ بالصبغة القوطية تماما ، ثم اغلق عقله ، بعد هذا ، أمام اى تأثير آخر ، أو أنه قد فسر هذا التأثير على ضوء تلك الانطباعات »(١) ويبدو على هذا القول الجامع غير العادى أنه يحتوى خطأين جذريين ، الأول الذى يقول بأن خيال بليك كان من نوع رومانسى ، والآخر الذى يشير إلى أن الفن القوطى فن رومانسى ، أو انه فن من نوع قد يتجاوب مع عقل رومانسى . وسيكون من المناسب أكثر أن نعالج الخطأ الثانى أولا ، لأننا سنرى حينئذ إلى أى مدى سيساعد تصور مختلف للفن القوطى على اضاءة فن بليك أمام أفهامنا .

قال بليك نفسه : « الشكل الأغريقى شكل رياضى : والشكل القوطى شكل حى والشكل الرياضى خالد فى الذاكرة العاقلة : والشكل الحى وجود أبدى » . وتكشف هذه الكلمات عن فهمه العميق لجوهريات الفن القوطى ، الفن القوطى

(١) « وليام بليك » من نشر « ماكميلان » سنة ١٩٢٦ ، ص ٢٢ .

فن خطى ، وهو يظهر ، فى أصوله ، من أحياء فن أوروبا الشمالية الهندسى المجرد عن طريق النزعة السماوية الشرقية الحسية للمسيحية . ويحتفظ هذا الفن بتأكيداته الخطية « التأكيدات الخطية للفن الكلتى والانجلوسكسونى » ولكنه بدلا من الشكلية الباردة للنموذج الهندسى ، فانه يكيف مضمون هذا الشكل من أجل التعبير عن شعور حسى طبيعى حى ـ شعور بالحياة والطبيعة والوحدة والألهية للعالم المرئى . ونحن نلمس فى ذروة الفن القوطى عمقا عظيما فى الشعور وفى الابداع الخيالى ، المؤدى إلى الشكل والتحديد عن طريق الاعتماد المطلق على دقة المحيط الخارجى الخطى . فتنساب اعظم القوى خلال اكثر القنوات تحديدا ، وهذا هو السبب فى أن الفن القوطى رغم تطوراته غير المنتظمة ، هو بلا شك ، اعظم نوع من الفن حققه الانسان .

« الخيال ، وليس الطبيعة ، هو ماله حدود » كان هذا هو اعمق ما تبينه بليك وكان من الطبيعى أن يؤدى به إلى الفن القوطى ، وهو الخيال ذو الحدود . اما كيف دفعت هذه الحقيقة بليك إلى الحياة ، فان هذا هو ما يمكن أن يرى فى كل خطوة من حياته العملية كمصور . لقد خلقت هذه الحقيقة كراهيته لرينولدز ولكل ما دافع عنه رينولدز . فنحن نعرف ما الذى كان يقصده حينما قال أن رينولدز « قد استأجره الشيطان لكى ينحط بالفن .. » ويمكننا أن نقدر المرارة التى بلغت حد كتابة أرجوزة مثل هذه :

حينما مات السير توشوا رينولدز
هانت كل الطبيعة ، وانحطت ،
وذرف الملك دمعة فى أذن الملكة
وبهتت كل الصور التى رسمها .

ولكننا نرى أوضح تعبير عن مبادئه فى « الكاتالوج الوصفى » ، الذى كتبه للمعرض الأول لصوره الزلالية tempera فى مزارات كانتربورى . أيمكن أن تكون هذه هى عقيدة فنان « رومانسى » .

« لم يكن من الممكن أن تنتج طبيعة هذه الصورة وتعبيرها عن طريق ضوء روبنز وظله ، ولا بأسلوب رمبراندت ، أو بأى شىء فينيسى أو فلمنكى . تقوم الطريقة الفلمنكية والفينيسية على الخطوط المقطوعة ، والكتل المتكسرة ، والألوان المجزأة . وليست طريقة مستر « ب » خطوطا مقطوعة ، ولا كتلا

متكسرة ، ولا ألوانا مجزأة . لابد لفنهم من أن يفقد الشكل ، ولابد لفنه هو من أن يعثر على الشكل ، وأن يحتفظ به ، إن فنونه مناقضة لفنونهم فى كل شىء .

« إن القاعدة الذهبية للفن ، كما هى الحياة ، هى : كلما كان الخط المحدود شائكا وحادا ، ومتميزا ، ازداد كمال العمل الفنى ، فإذا قلت حدته ووضوحه ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال .. ويكشف الافتقار إلى هذا الشكل المحدد الحاسم عن افتقار عقل الفنان إلى الفكرة ، وثبوت الادعاء ، والانتحال فى كل فروعه . كيف يمكننا أن نميز الدوحة من الشاطىء ، والحصان من الثور ، إلا بالخطوط المحددة ، كيف يمكننا أن نميز قسمة أو وجها من الآخر إلا بواسطة الخط المحيط المحدد وانعكاساته وحركاته الواضحة ؟ وما هو ذلك الذى يشيد بيتا أو يزرع حديقة غير ما هو محدد وحاسم ، وما الذى يميز الأمانة عن اللصوصية ، غير الخط الشائك الصلب من الاستقامة والثقة فى الأفعال والنوايا ؟ فلنتخل عن ذلك الخط ، وسنتخلى بذلك عن الحياة نفسها »

بقيت نقطة أخرى وحيدة ، لابد من إضافتها لما يتعلق بكل من فن بليك والفن القوطى . إذا كان الفن القوطى شكلا حيا ، فإنه على هذا الأساس ، ليس شكلا تمثيليا إذ لا توجد علاقة ضرورية بين الطاقات التى يجهد الفنان الملهم كى يجسدها فى شكل محدد ، وبين أشكال الطبيعة غير المحددة أو التى لا حدود لها . ليس من الضرورى أن يكون الخط أو الشكل « الحى » ، « مشابها للحياة » ، إنه « حيوى » فحسب . ومن المؤكد أن كل عصور الفن الأصيل قد اعترفت بالطلاق البائن ، بين أشكال الحقيقة وأشكال الفن ـ التى هى أشكال الخيال . إن ما هو فعلى ، هو ببساطة ، غير الخيالى ، وليس هناك الهام فيه . وهكذا نجد أن بليك يعترف بأنه « طالما قتلت الأشياء الطبيعية فى الخيال ، وأماتته واسقمته » . ولقد كان الخيال « مجرد الحماس » هو دائما الحقيقة الوحيدة والقيمة الوحيدة . والخيال مصطلح غامض ، ويمكن أن يكون الحماس مصطلحا مهينا ، مستحقا بالحقيقة . وربما كان تبنى بليك لشعار « الحماس » بطريقة أقرب إلى التحدى ، فى وقت ما ، حينما كان هذا الشعار مصطلحا من مصطلحات النقد ، ربما كان هذا قد أدى إلى مزيد من سوء الفهم لعبقريته . وفى هذا المعنى ، أطلق عليه مستر بيرديت اسم « ويزلى

الفنون »[٩] ، ويا لها من لوذعية سيئة الحظ . وقد عرف الدكتور جونسون الحماس على أنه « ثقة لا جدوى منها فى منحة إلهية من العشاء الربانى » ، وقد نزل معظم هذا الغاز على بليك نتيجة لتكريس نفسه لأعمال لا فاتر وسويد نبرج . ولو لم يكن لدينا سوى أعماله الشعرية لكى نحكم عليه بها ، واضعين فى اعتبارنا كتب الصلوات التى رسمها ، لكان من الواجب علينا أن نسلم بذلك القول المأثور الذى قيل عن ويزلى ـ رغم صعوبته بعض الشىء . إلا انه سيكون عملا بغير معنى مطلقا إذا فكرنا فى الصور . إذ أن بليك فيها ، لم يكن على درجة كبيرة من الأصالة الواضحة ، لقد ظل متمسكا بتقليد معين بالفعل ، رغم أنه قد انطلق بعيدا لكى يعثر عليه . لقد كان يملك نظاما ، ولكنه كان نظاما فرضته ذاته هو ، اكتشفه هو بذاته ، ولم يمنحه إياه المجتمع الذى عاش فيه .

إننا إذا لم نقع فى خطأين كبيرين ـ أولهما تصور للفن باعتباره مجرد شىء فيزيقى وموضوعى ، وثانيهما تفسير الفن عن طريق الاشارة إلى شعور جمالى من نوع خاص ـ سيكون علينا ، إذا لم نقع فى هذين الخطأين ، أن نعترف بأن الفن فى أكثر مظاهره وضوحا ، يعتمد ـ فى قيمته ـ على نوع من تفسير الحياة ، أما أن يكون تفسيرا شاعريا ، أو دينيا أو فلسفيا . وقد الهم بليك بمثل هذه الرؤية ، تلك الرؤية التى كانت من الغيبية بحيث لم يكن من الممكن أن تنقل بصورة كاملة . لقد كانت رؤية غيبية بهذا الشكل الباعث على الأسى لأنها كانت منفصلة انفصالا كاملا عن التقليد السائد ، الذى كان يحط من الفهم المشترك للناس . وقد قادت بليك غرائزه الى طريق من الاحساس كان سائدا قبل زمانه بخمسمائة عام ، ورغم أنه استطاع أن يقدم تعبيرا قويا ودقيقا عن احساسه ، فإن هذا لم يقربه من العصر الذى عاش فيه . ولكننا اليوم أقرب إلى بليك لأننا أقرب إلى الروح القوطية . إذ ترجع القسمة المميزة البارزة فى الفن الحديث والمتمثلة فيه إلى الخط الخارجى المحيط والمضاد للتظليل ، وإلى التفسير الخيالى لما هو واقعى والمضاد لمجرد اعادة تصويره ، والى النزعة الى التسامى والمضادة للمادية . ويتضح هذا لدى سيزان وديريان بقدر ما يتضح لدى بيكاسو وليجير ، ويتميز هؤلاء الفنانون بانجذاب متعاظم نحو فنانى المرحلة القوطية المجهولين أكثر من انجذابهم نحو أى فنانين ينتمون إلى المرحلة القائمة بينهما . وليس الا بليك وحده ، من بين فنانى المرحلة التالية للفن القوطى ، هو من يمكن أن يقارن بأولئك الفنانين المجهولين . وهذا هو السبب ،

كما قلت منذ قليل ، فى أنه قوطى ، ليس فى تصوره فحسب ، بل وفى التفاصيل أيضا . وربما كانت سلسلة « صور الكتاب المقدس » الرائعة ، هى أفضل دليل على ذلك ، اننا نرى روعة وجسارة فى تصميم تلك الصور ، وطاقة وحشية فى اصالتها وقوة عارية فى الوانها ، تلك السمات التى ان أردنا شبيها لها فسيكون علينا أن نذهب إلى مخطوطات ونوافذ القرنين الثانى عشر والثالث عشر . أن تصوره « لا ليشع يبدأ النزول فى عجلة النار » ، ليبدو كما لو كان يرفع عجلته النارية ويشعلها فى وضوح كبير . وهناك أيضا صورة زلالية رشيقة « لآدم وهو يسمى الحيوانات » أكثر طموحا من الناحية التكنيكية ، ولكنها أقل نجاحا من الألوان المائية التى تعد خاصية مميزة جدا للروح القوطية طالما أبرزتها ، ويمكن أن يلاحظ هذا بشكل خاص فى معالجة خصلات شعر آدم ، والوضع العام للجسم واليد المرفوعة ، وأوراق البلوط القوطية نفسها فوق رأسه . وتبلغ رسومات دانتى التى لم تنته ، والتى كان ما يزال يعمل فيها وهو على فراش موته ، تبلغ مرتبة من الحساسية من نوع مختلف ، بينما تظل محافظة على هذا الروح القوطى ، وتظهر أن بليك قد استطاع أن يسمو بخياله إلى خيال دانتى ، واستطاع ، كأنما لكى يدعم هذا التجاوب الخيالى الأكثر اتساعا ، أن يمنح تصميماته بناء ذهنيا ثابتا وتنظيما شكليا : وربما كانت هذه ميزة تتفق مع العقول الحديثة ، بشكل أكثر مباشرة ، من تلك الدلالة الشديدة الخفاء لتصميمات الكتاب المقدس .

٦٧ ـ لقد كنا مشغولين ببليك ، وعلينا فى يوم ما أن نعيد تقييم عبقرية تيرنر . فما زلنا فى الوقت الحاضر مفتونين برشاقة رسكين . لقد كتب رسكين الكثير عن تيرنر ، وكانت كتابته مؤثرة جدا ، حتى أن شهرة تيرنر ، قد ظللتها سحابة من التراب الذهبى تظليلا خفيفا . وقد سكن التراب الآن ، ولكننا لم نتعلم بعد أن ننظر مرة ثانية إلى هذا العملاق الرائع للتصوير الانجليزى ـ وربما كان عملاقا وحيدا ، بغير خلف عظيم إلا أنه مع هذا ربما كان أعظم عمالقتنا .

ولابد لنا من أن نكرر كلمات راسكين : « إن تيرنر استثناء من كل القواعد ، ولا يمكننا أن نحكم عليه عن طريق أى مقياس من مقاييس الفن . فبطريقة حماسية متوحشة الروعة نراه يندفع خلال المناطق الأثيرية من عالم عقله هو ـ ذلك العقل الذى تسكنه « أرواح الأشياء » ـ . لقد ملأ عقله بمواد استمدها

من الدراسة الوثيقة القرب للطبيعة (لم يدرس أى فنان الطبيعة بمثل هذا الالتصاق) ـ ثم دراسة التغيرات والمركبات المختلطة ، مقدما فى كل هذا ،التأثيرات بغير أسباب مطلقة ، أو ، لكى يكون كلامنا أكثر دقة ، قابضا على روح الجمال وجوهره ، دون اعتبار للوسائل التى أثرت فيه » .

ولد تيرنر فى ٢٣ ابريل سنة ١٧٧٥ ، ومات فى ١٩ ديسمبر سنة ١٨٥١ . وكان أبوه ، حلاقا فى لندن ، وهو الذى كان مرتبطا به أشد الارتباط والذى عاش معه طيلة خمسة وخمسين عاما ، أما أمه ، التى لم يكن لها أى حب ، فقد كانت امرأة ذات مزاج عنيف أصابها "جنون من حين إلى آخر . ولم يتلق تيرنر تعليما تقليديا يستحق الذكر ، وظل طيلة حياته أميا ـ وهى حقيقة ربما تكون قد أدت إلى حدة حساسيته البصرية . وفى سن التاسعة بالفعل أظهر موهبة ملحوظة فى الرسم . وحينما بلغ الثالثة عشرة ، كان قد نال الموافقة على أن يصبح فنانا ، وبدأ سلسلة من عمليات المران على يد الرسامين والحفارين والمهندسين الذين وإن كانوا ذوى طبيعة دنيئة ، إلا أنهم قد وفروا له مرانا طويلا ومستمرا على الوسائل الفنية الأساسية لحرفته . وقد دلت المظاهر الأولى لموهبته على ميراث فطرى من العبقرية ، ولكن تيرنر لم يكن أبدا ذلك الفنان الذى يعتمد على عبقريته . لقد تبين تماما أن العبقرية لا يمكنها أن تحقق العظمة دونما نظام ، وليس النظام فى الفن سوى ثمرة قدرة فنية تحتاج فى ممارستها إلى مجهود . وما زالت مؤثرات معينة ابتكرها هو ـ مثل تصوير الضباب ، والزبد ، والمياه المصطخبة ، ما زالت هذه المؤثرات تتحايل على تحليلاتنا .

إن القدرة على ممارسة مثل هذا النظام المفروض ذاتيا ، لهى ميزة من مميزات التكوين المزاجى ، والتركيب العضوى من غير شك : كذلك يمكننا أيضا أن نفترض ، إن تيرنر كان يتمتع بميزة أخرى هى فضوله الذى لا يشبع إلى المعرفة ، وتجربته ، وبحثه الدائب عن حقائق الطبيعة . فقد واجه أعنف العواصف فى البحر ، وتسلق أكثر الصخور امتناعا على الانسان ، وتحمل المصاعب كما يتحملها أى مكتشف ، فى تصميمه على أن يلاحظ وأن يسجل أكثر ظواهر الطبيعة خفاء وندرة . لم يحدث أن كرس انسان حياته بهذه الصورة من أجل نشاطات مهنته الخالصة .

أما تركيبه العضوى ، فقد كان تيرنر قصيرا ، معقوف الأنف ، ذا يدين

صغيرتين وكذلك قدماه : وقد أحب أن يقارن نفسه بنابوليون ، وزعم ـ كاذبا ـ أنهما قد ولدا في السنة ذاتها . وكان شخصية معقدة ، ويجمل بالمرء ، أثناء مناقشتها أن يتذكر فكرة « اكتون » العميقة القائلة : « يقف الخير والشر قريبان من بعضهما . فلا تبحث عن أى وحدة فنية في الشخصية » . وحينما وجه أحد كتاب التراجم سؤالا إلى راسكين ، الذى أصبح تلميذه الملهم ، طلب منه فيه أن يصف المميزات الرئيسية لتيرنر ، كتب راسكين قائمة من الصفحات بهذه الصورة : « استقامة ، اخلاص ، رقة في القلب (للغاية) ، عناد (للغاية) ، لا تردد ، وفاء » . ويؤكد كل ما نعرفه عن حياة تيرنر صدق هذه الصفات ، إلا أن علينا أن نضيف إليها ـ وأن نؤكد ما نضيف ـ نوعا من الانعزال والنفور من الناس مما جعله غير اجتماعى وشاذ . وقد نال صدمة مبكرة في الحب ولم يتزوج أبدا . ولم يندمج في المجتمع الراقى : فقد فضل صحبة البحارة ومن كان الفكتوريون يسمونهم « عاهرات drabs » ـ أو النساء من زبائن حانات الجيش في لندن . إلا أن كل هذا الجانب من حياته كان مخفيا بشيء من الحرص . فقد تبين ، بوصفه عضوا في الأكاديمية الملكية في سن الرابعة والعشرين ، وأكاديميا كاملا بعد ذلك بأربع سنوات ، تبين أن سمعته (ومبيعاته) تعتمد على مظهره المحترم المفروض .

ولا شك في أن شخصيته هى التى حددت له المناظر الخلاوية ، باعتبارها اهتمامه الرئيسى ـ وهناك من الأدلة ما يثبت أنه كان من الممكن أن يصبح مصور شخصيات ناجحا لو اتجه باهتمامه إلى هذه السبيل . وفي البداية ، دعم نفسه في فن الألوان المائية الانجليزى النموذجى ، وأصبح أعظم أستاذ عرفه العالم لهذا « النوع » بالذات . إلا أن هذا قد ظل بالنسبة له وسيلة لغاية أخرى ـ منهجا للتفسير والاكتشاف لابد من دمجه في فن التصوير الزيتى الأكثر عظمة . وقد كان أكثر تخفيا من أن يقدم توضيحا لمطامحه يعتد به ، إلا أنه لا شك في وجود النية الواعية لديه في منافسة مصورين من أمثال كلود وبوسان وفي التفوق عليهم . وقد ترك واحدة من أكثر أعماله تأثرا بكلود للمتحف القومى ، بشرط واحد ، هو أن تعلق دائما ، جنبا إلى جنب أحد أعمال كلود : أنه لم يخف من المقارنة .

ورغم ما قلناه عن أميته ، فلابد لنا الآن من أن نلاحظ أن تيرنر كان في جوهره مصورا شاعريا . ولم تكن المسألة مجرد أنه قد أحب وفسر موضوعات

معينة من الأساطير الدينية mythology الكلاسيكية : فقد كرس نفسه تماما من أجل التصور الرومانى للطبيعة ، وللمناظر الخلاوية بشكل خاص تلك التى كانت سمة من سمات المرحلة كلها ، والتى حظيت فى انجلترا بأسمى تعبير أدبى عنها فى شعر معاصر تيرنر ويليام وورد زورث . وقد تحقق لهذا التصور الرومانسى تبرير نظرى ، ومن المؤكد أنه تبرير ميتافيزيقى كذلك . فى الكتابات الرائعة لجون راسكين ، وبخاصة فى مؤلفه الطويل « مصورون محدثون » ، الذى يعد مذهبا كاملا فى علم الجمال . يقوم على أعمال تيرنر ويبررها . ولم تكن الرومانسية - كما هى فى معرض البحث - كما افترضت كثيرا وعلى الدوام - حركة ذات طابع تصورى أو مثالى : على العكس ، لقد قامت على ما يكاد أن يكون تحديدا علميا للملاحظة ، كما أنها قد ارتبطت - فى انجلترا على أية حال - ارتباطا وثيقا ، بنزعة تجريبية محلية . إلا أن الحقائق التى تقدمها الملاحظة بهذه الطريقة ، تتحول بعد هذا عن طريق ملكة التخيل ، وتكون النتيجة « شعرا po´esie » بأكثر دلالاته عمقا واتساعا . ويصف راسكين هذه العملية فى تلك الكلمات :

« هذه هى الطريقة التى يتم بها لأسمى الملكات خيالية أن تحيط بمادتها . انها لا تتوقف أبدا أمام القشور أو الشظايا ، أو الصور الخارجية من أى نوع . بل انها لتحرث هذه الأشياء وتبعثرها ، وتغوص إلى نفس القلب المركزى الملتهب ، ولا شىء آخر يمكن أن يرضى نزعتها الروحية ، ومهما كان ما يملكه موضوعها . من صور متشابهة ، أو وجوه خارجية وأشكال فانها جميعا تظل دون تأثير ، انها ملكة تتخطى كل الأسوار ، وتغوص الى الجذور ، وتشرب نفس ذلك السائل الحيوى الذى يجرى فى عروق الموضوع الذى تعالجه : وحينما تصل إلى هناك ، فانها تملك الحرية فى أن تطلق سهامها على فرائسها الجديدة التى تريد ، حيث تجد فى هذه الفرائس دائما رحيقا أصيلا ، عصير الحياة فيها ، لكى تلتهمها وتعتصرها كما تشاء ، ثم لكى تحولها إلى ثمرات أعلى من تلك التى كانت تنمو على الشجرة القديمة ، إلا أن كل هذا الالتهام والاعتصار ليس إلا عملا كريها بالنسبة لملكة الخيال هذه ، ودائما ما يمرضها ، أن وظيفتها وموهبتها هى الوصول إلى الجذور . أما طبيعتها وهيبتها ، فانما تعتمدان على فهم الأشياء دائما عن طريق القلب . فلترفع يدها عن خفقات هذا القلب ، ولن تقول بعد هذا أية نبوءة ، انها تنظر لا إلى

العينين ، وهى تحكم لا على الصوت ، وهى تصف لا عن طريق القسمات الخارجية ، إن ما تؤكده أو تحكم عليه أو تصفه ، فانما تتبينه من الداخل » .

لقد كتب هذا الكلام منذ مائة عام (١٨٤٦) ، ورغم أنه لم يكن متحققا فى ذلك الوقت ، وأنه لم يفهم فهما كافيا أبدا ، فإن راسكين فى مثل هذه الفقرات ، انما كان يقدم إلى العالم نظرية جديدة فى الفن ، نظرية كان لها أن تصبح اساسا للحركة الحديثة كلها . وقد أطلق على تيرنر اسم « والد الانطباعية » ، ولكنه كان من الممكن عن طريق تبرير مشابه أن يدعى والد التعبيرية . وربما لا نكون الآن مغرمين بكلمة (خيال) « هذه الملكة الاخاذة المتسللة » التى كانت بالنسبة لراسكين : ولكن هاهنا يكمن خوفنا وفشلنا فى أن نصل ، لدى اى من الاعلام الآخرين ، إلى حقيقة فنان مثل تيرنر وما هو جوهرى وحتمى فيه .

وقد كانت اعمال تيرنر ، فى النوع الفنى الذى اختاره ، ذات مستويات وتنوعات هائلة ، وهو يعد ـ بالنسبة لانتاجه ـ من بين أكثر المصورين خصوبة وغزارة . ورغم انه تمتع بتأثير عظيم على الانطباعيين الفرنسيين والتعبيريين الالمان ، إلا أن فهم عبقريته لم ينتشر انتشارا واسعا ، والسبب فى هذا هو أن صوره مركزة فى قليل من المعارض فى بريطانيا العظمى وفى الولايات المتحدة . أن أعمال تيرنر ، التى ربما كانت أعظم كشف الانسان عن قوة الطبيعة وجلالها ، ما زالت ـ فى معظمها ـ بعيدة عن انظار العالم على نطاق واسع .

٦٨ ـ اننا نعنى بكلمة « الطبيعة » ، عالم الظواهر المرئى . ولكننا بوضعنا هذا التعريف لها ، فاننا لا نبسط مشكلة علاقة الفنان بالطبيعة . ومن الأسهل أن نقيد انفسنا بمثال محدد ، مثل المنظر الخلاوى . هناك مشكلتان لابد من التفكير فيهما . أولاهما ، ما هو الفرق بين الفن والطبيعة ؟ هل يوجد أى اختلاف جوهرى ، بين الجمال المتبدى فى المنظر الخلاوى الفعلى ، وبين ذلك الجمال كما يتبدى فى صورة من عمل الفنان ؟ اننا إذا ما أجبنا على هذا السؤال بالايجاب ، كما أعتقد اننا سنفعل ، فسوف نواجه حينئذ بمشكلة تحديد وظيفة الفنان الذى يقف بيننا وبين الطبيعة .

إن الفن إذا لم يكن سوى تسجيل لمظاهر الطبيعة ، لكان أقرب تقليد هو أكثر الأعمال الفنية اقناعا ، ولأوشك أن ينزل بنا الزمان الذى ستحل فيه

الكاميرا محل التصوير . لقد حلت الكاميرا بالفعل محل ذلك "نوع من الفن الذى يعيد تصوير الطبيعة (صور الوجوه والمناظر الطوبوغرافية) ، التى اعتمد غالبية الفنانين عليها فى زمن ما من أجل معاشهم . إلا أنه فى الحقيقة ، لا يمكن ، حتى لمتوحش ، أن يخدع بالظن القائل بأن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكون بديلا كافيا للعمل الفنى . ومع هذا فإنه ليس من السهل أن نوضح هذه المفاضلة دون أن ننغمس فى نظرية بكاملها فى علم الجمال . ويمكننا أن نقول بطريقة اكثر بساطة ، أن الفنان فى تصويره لمنظر خلاوى (وهذا يصدق أيضا على أى شىء يفعله الفنان) ، فإنه لا يبغى أن يصف المظهر المرئى لهذا المنظر الخلاوى ، ولكنه يريد أن يخبرنا عنه بشىء ما . وقد يكون هذا الشىء ملاحظة أو شعورا نشارك نحن فيه مع الفنان ، ولكنه غالبا ما يكون اكتشافا أصيلا حققه الفنان ، ويريد أن يوصله إلينا . وكلما كان هذا الاكتشاف اكثر إصالة ، زادت الثقة التى نوليه اياها ، مفترضين دائما أنه يملك المهارة الفنية الكافية لكى يجعل اتصاله بنا واضحا ومؤثرا .

ما هو اذن ، ذلك الذى يكتشفه الفنان فى الطبيعة ، والذى لا يستطيع أحد سواه أن يوصله إلى العالم ؟ قد يكون من الأفضل أن نتخذ برهانا فعليا من احد الفنانين العظام ، ولا يوجد ، لأجل هذا الغرض ، من هو أفضل من جون كونستابل .. يوجد فى كتاب « حياة كونستابل » ، الذى وضعه صديقه وتابعه الفنى « س . ر. ليزلى » الكثير من التعبيرات والملاحظات حول فن التصوير ، تلك الأقوال التى تخرج مباشرة من فم الأسد . وهذه الأقوال ذات أهمية عظمى . ورغم أن تأملات فنان ما حول الفن تكون عادة ذات أهمية كبيرة ، فإن هذا لا يستتبع أنها تكون صادقة على الدوام . لأن قدرة المرء على التعبير عن نفسه بوسيلة معينة فى صورة حسنة ، لا تدل دائما على قدرته على التعبير عن نفسه تعبيرا حسنا بأى وسيلة أخرى ـ وقبل كل شىء ـ بتلك الوسيلة التى تعد اكثر الوسائل صعوبة وتضليلا ، الا وهى الكلمة المكتوبة . إلا أن شخصية كونستابل كانت تتمتع بنوع من البساطة والمباشرة التى انعكست على أحكامه الادبية ، تلك الأحكام التى تظهر قدرا عظيما من نفاذ البصيرة الى قلب طبيعة الفن الذى كان يمارسه . وتأتى الفقرة التالية من بيان ملحق بمجلد يحتوى على صور محفورة من انتاجه تحت عنوان « مناظر خلاوية انجليزية » ، نشر سنة ١٨٢٩ :

« توجد فى الفن وسيلتان يهدف الناس عن طريقهما إلى التمييز . فى الطريقة الأولى يعمد الفنان إلى تقليد أعمال الآخرين أو ينتقى من بين الأشياء الجميلة التى خلفوها ما يربط هو بينها ، كل ذلك باستخدام ماهر لما أنجزه الآخرون ، وفى الطريقة الثانية ، يبحث الفنان عن الامتياز فى مصدره الأولى ـ الطبيعة . فى الطريقة الأولى يشكل الفنان أسلوبا قائما على دراسة الصور ، فينتج فنا مقلدا ، أو انتقائيا ، وفى الطريقة الثانية ، وعن طريق ملاحظة الطبيعة عن قرب ، يكتشف بنفسه ما يوجد فيها من مميزات لم تصور أبدا من قبل ، وهكذا يشكل أسلوبا أصيلا ، وسرعان ما يتعرف الناس على نتائج الطريقة الأولى ويقيمونها طالما أنها تكرار لما تعودت عليه العين بالفعل ، بينما يكون من الضرورى لخطوات الفنان على طريق جديد أن تكون بطيئة غاية البطء ، لأن القليلين هم من يستطيعون الحكم على ذلك الذى يختلف عن المسار المعتاد ، أو من يتمتعون بالاستعداد لفهم الدراسات الأصيلة وتقديرها » .

٦٩ ـ طبقا لما قاله كونستابل ، فان هناك شيئين لابد من اجتنابهما ، « سخف التقليد » ويتبع ذلك على الفور « محاولة الاتيان بشىء من وراء الحقيقة » أما ما هو جوهرى فهو « الفهم الخالص للحقيقة الطبيعية » . « اننا لا نرى شيئا رؤية حقة حتى نفهمه » إلا أن فهم الطبيعة ليس سهل التحقيق . « على مصور المناظر الخلاوية أن يسير فى الحقول بعقل متواضع » . لابد له من دراسة الطبيعة ، لا بنفس الروح ولكن بكل جدية العالم وعمليته . « إن فن رؤية الطبيعة ، ليكاد أن يستوى فى وجوب ـ تعلمه ـ مع فن قراءة الهيروغيلفيات المصرية » . وتعقد المقارنة الحقة بالطبع ، مع شاعر الطبيعة ، ومن الغريب أن التطابق غير العادى القائم بين كونستابل وورد زورث ، لم يهتم أحد ، بصورة دائمة بالاعتماد عليه . لقد عاصر الواحد منهما الآخر أو كاد ، ويكاد أن يتطابق ما فعله كل منهما فى الفنون التى اهتم بها . فقد حرر كل منهما فنه من الأساليب السلفية ، أو « الانتقائية » ، وذهب كلاهما إلى الأكثر حداثة ، والتى تبدو على مثل هذا التناقض « المسطح » مع مبادىء كونستابل فى الفن والطبيعة . وقد كان كونستابل نفسه هو الذى قال « الذوق الحقيقى ، لا يمكن أبدا أن يكون نصف ذوق » .

٧٠ ـ بعد كونستابل ، يأتى ديلاكروا . وهو تحول طبيعى . فمع جريان الزمن يبدو هذا المصور اكثر تمثيلا للمرحلة التى عاش فيها ، من أى شخصية

أخرى ـ ومن المؤكد أنه أكبر دلالة من شاتوبريان أو فيكتور هيجو . والعبقرى الوحيد الذى يمكن أن يقارن به هو بيرون ، الذى كان متأثرا به تأثرا عظيما ، إلا أن ديلاكروا قد فاقه فى طاقته وعمقه . لقد كان ديلاكروا ، هو من يمكن أن نسميه بحق عبقرية عالمية ، وقد يبدو عند البحث أن اصطلاح « رومانسى » ، أشد ضيقا من أن يكفى لتعريفه ، إلا إذا اتخذنا بديلا لهذا المصطلح ، وأعدنا تحديد « الرومانسية » .

ولد أيوجين ديلاكروا سنة ١٦٩٨ ، ومن المعترف به الآن ، أنه كان الابن غير الشرعى لتاليران . وقد كان حظه عظيما ، حتى فى طفولته ، ذلك بأن تهيأت له فرص نادرة لكى يهرب من الحرق والغرق والتسمم والشنق على التوالى . وقد نال تعليما جيدا ، وهيىء من أجل العمل الديبلوماسى ، ولكن سرعان ما ظهرت عليه حالة مزاجية فنية . ويبدو أنه كان من الممكن له أن يتطور ـ بقدر متساو من القوة ـ كمصور أو موسيقى أو شاعر ، ورغم أنه تمتع بنوع من الحساسية المرهفة لكل تلك الفنون ، إلا أنه اكتشف أنه قد استطاع أن يعبر عن نفسه ـ كمصور ـ تعبيرا كاملا . وقد كان ضعيفا جدا من الناحية الجسمانية : ولم يستطع إلا أن يتناول وجبة واحدة فى اليوم ، كما أصابته حالة صدرية خطيرة مؤلمة . إلا أن طاقته الروحية لم تكن محدودة ، فاستطاعت أن تغذى جسمه المتهاوى طيلة ستة وخمسين عاما .

وكان مظهره باعثا على الدهشة تماما ، وهناك أكثر من وصف شهير له . فيلاحظ جوتيير ، الذى قابله للمرة الأولى سنة ١٨٣٠ ، أن لون بشرته الزيتونى الشاحب ، وخصلات شعره السوداء المتماوجة ، وعينيه القاسيتين كعيون القطط وحاجبيه المرتفعين ، وشفتيه الرقيقتين الجميلتين اللتين تنفرجان قليلا لتكشفا عن أسنان رائعة ، وذقنه القوية ـ تلك الفراسة ، أو دراسة الوجه التى تقول : « جمال وحشى ، غريب وشاذ ، مقلق تقريبا » . ويصف بودلير مزاجه على أنه : « مزيج غريب من التشاؤم ، والتهذيب والتأنق والحمية والمكر والاستبداد وأخيرا ، نوع معين من الشفقة أو الرقة المعتدلة ، التى تصاحب العبقرية دائما » . وفى نفس الوقت ، كان فى مظهره كما يقول بودلير ، ببساطة رجلا مستنيرا ، « جنتلمان » كاملا ، بلا رواسب ولا أهواء ، ويقارنه فى هذا الصدد بميريميه ـ نفس البرود الظاهرى ، المتأثر قليلا ، ونفس الستار الثلجى ، الذى يغطى حساسية لا خجل فيها واشتهاء عارما لكل ما هو

جيد وجميل . ومثل عديد من الرجال العباقرة ، كانت احدى مشاغله الرئيسية هى أن يخفى عبقريته ، ذلك العمل الذى يصبح ضروريا كى يوفر القليل من الوقت لنفسه .

وقد ارتحل ديلاكروا كثيرا ، رغم أنه اتخذ من تجنب ايطاليا مبدأ له ، فقد شعر ، وكان على صواب فى شعوره ، بأن عبقريته كانت متعارضة مع عبقرية الأساتذة الايطاليين ، حتى انه كان من الممكن لمواجهته لهم أن تؤدى به إلى المساومة . وقد كانت عبقريته شمالية فى جوهرها Nordic وفى سنة ١٨٢٥ ، زار انجلترا ، واصبح انجيليا متحمسا . ومن المؤكد أن الإنجليز الأربعة ، شيكسبير وبيرون وكونستابل وبونينجتون ، قد صار لهم التأثير الحاسم على حياته . فقد وجد فى شيكسبير وبيرون ذلك النوع من الخيال الخلاق الذى كان الهامه الحقيقى ، ووجد فى كونستابل وبونينجتون (وفى كونستابل قبل كل شىء) مصورين استطاعا أن يكشفا له تكنيكا ملائما لكى يعبر عن أسلوبه فى التخيل . لقد كان معجبا بالمدرسة الانجليزية بوجه عام ، ولم يستطع أبدا أن يغفر الاهمال الذى لقيه فى فرنسا فنانون من أمثال رينولدز ، وجينزبورو وهوجارث ، بل وفنانون أقل قيمة مثل ويلكى وأتى وهايدون ، الذين اكتشف هو نفسه فيهم ما يقلده ويعجب به .

وكان لرحلتين أخريين تأثيرا عميقا فيه . ففى سنة ١٨٣٢ ، ذهب إلى مراكش وأسبانيا وفى سنة ١٨٣٨ ، ذهب إلى بلجيكا وهولندا ، ومن الجنوب ، جلب معه احساسا غلابا معينا باللون : وفى الشمال ، تمكن من أن يحيط بعبقرية روبنز الكاملة . وقد كان روبنز ، هو أستاذه الحقيقى تماما ، إذ أنه لم يجد أبدا ، إلا فى هذا العنفوان الفلمنكى والحيوية الوافرة الدفاقة ، الجزء المكمل لطاقته الروحية الغزيرة الخاصة .

وعندما بلغ الثالثة والعشرين صور نفسه فى شخصية هاملت . وفى الرابعة والعشرين بدأ فى الاحتفاظ بمذكرة يومية ، وتعد هذه المذكرة وثيقة على درجة غير عادية من الأهمية ـ فهى ليست مجرد كتاب من الاعترافات التى تنافس اعترافات روسو فى صراحتها وكشفها عن الشخصية ـ ولكنها تعد مستودعا لمجموعة من أعمق الانتقادات للأدب والفن التى حظيت بالنشر . ويضع بودلير على رأس مميزاته ، عالمية اهتماماته . فيكتب بودلير قائلا أن ديلاكروا ، بقدر ما كان مصورا غارقا فى الحب مع عشيقته ، فقد كان أيضا محبا للتعلم

عموما ، على نقيض الفنانين المحدثين الذين لم يكونوا فى أغلبهم أكثر من مجرد مصورين متخصصين يغلب عليهم الحزن ، من كل الأعمار ، أو مجرد صناع . وبعضهم يصبحون شخصيات أكاديمية ، فبعضهم يشبه الثمار ، وبعضهم كالحيوانات . لقد أحب ديلاكروا كل شىء ، وعرف كيف يصور كل شىء ، وأسلم عقله لكل نوع من التأثر . ولكنه يكشف ـ فى الفلسفة والنقد الذين عبر عنهما فى مذكراته ـ يكشف عن الازدواجية المضللة فى عبقريته ـ ذلك أننا نراه فى هذه المذكرات ، يكيل مدائحه جميعا للنظام والعقل والوضوح ـ وبكلمة واحدة ، للكلاسيكية . ويرى بودلير فى هذه الظاهرة ، قسمة مميزة لكل الفنانين العظام ، الذين يشعرون باضطرارهم ، بوصفهم نقادا . إلى أن يمدحوا ويحللوا بكل مالديهم من قوة وحيوية ، نفس المميزات التى هم فى أشد الحاجة اليها بوصفهم خالقين مبدعين ، تلك المميزات التى تكون النقيض لما يمتلكونه هم بوفرة . ولا يظهر هذا الا مقدار الصعوبة التى نواجهها فى الاستخدام الجزئى لعناوين من مثل « رومانسى » و « كلاسيكى » فى حالة عبقرى موهوب مثل ديركروا . ذلك أنه طالما كان عبقريا يعتمد على قسمات وجدانية وفيزيقية من النوع الأول ، فانه سيجهد فى خلق القسمات الذهنية للنوع الآخر .

وقد كان ديلاكروا واحدا من أكثر المصورين خصوبة وغزارة ، ولكنه كان منعزلا فى نشاطه ، بل وبصورة سرية . يقول بودلير أنه كان يتمتع بقدرة هائلة على العمل ، فبعد أن يكرس نهاره كله لعمله فى الأستوديو ، أو فى تصويرات الجدران العظيمة التى أنفق الكثير من وقته عليها ، كان لابد له من أن يعود فى المساء إلى شهواته المجهدة ، ومن أن يفكر فى أنه قد أمضى النهار بصورة سيئة ما لم يكن هذا النهار قد تضمن أمسية يمضيها إلى جانب المدفأة يرسم على ضوء المصباح ، يغطى الأوراق بأحلامه ومشروعاته ، مسجلا جوانب من الحياة القتها الصدفة فى طريقه ، أو ينسخ فى بعض الأحيان ، تصميمات فنانين أخرين بعيدين تماما عن مزاجه هو . وقد تملكته الرغبة فى تسجيل الملاحظات ، وفى تخطيط الرسوم فى أى وقت شاء ، حتى وهو يزور أصدقاءه . ويعترف بودلير قائلا : « الحقيقة هى أن كل ما يمكن أن يسمى سعادة قد اختفى من حياته فى السنوات الأخيرة منها ، واحتلت مكانها رغبة مفزعة ملحة حية وحيدة ـ هى العمل ـ تلك التى لم تعد مجرد رغبة ، وانما قد يكون من الأفضل أن نسميها سورة من الحمى » .

لقد مارس التصوير فى هذه السورة . واحتقر الدقة الموسوسة (التى تعنى بالتوافه من الأمور) التى تملكت ديفيد وانجرز . ولم يكن ديلاكروا دعيا ، وكانت واحدة من أكثر كلماته تميزا : « أن روما الحقيقية لم تعد فى روما » . وحينما كان يبدأ فى تصوير موضوع ما ، كان لابد من أن يتخذ كل الاعدادات الضرورية بعناية عظيمة وربما صور عددا من الدراسات الأولية ، ولكنه حينما يصل إلى الصورة النهائية ، فسيلقى بكل ذلك جانبا ، ثم يقوم بالتصوير ، كما يقول ، بخياله وحده . وهناك فقرة هامة جدا فى مذكراته ، حيث يتحدث عن مناهجه ، ورغم انها اطول من أن نقتبسها بتمامها ، فاننى لا أستطيع التملص من تكرار تلك الجمل المضيئة :

« حينما أقوم باعادة تصوير موضوع قائم على خيالى وحده ، تجرى عملية اسباغ المسحة المثالية تلك ، فلا أكاد أشعر بها . ودائما ما تقارن النسخة الثانية هذه بمثال ضرورى وتصحح عليه ، وهكذا يظهر ما يبدو انه تناقض معين ، إلا أنه هو الذى يفسر حقا لماذا لا يستطيع عمل كثير التفاصيل مثل أعمال روبنز مثلا أن يتدخل فى احداث الاثر التخيلى . ويقوم هذا العمل على موضوع تمثل idealized تمثلا كاملا ، ولا تستطيع مجموعة التفاصيل التى تتسرب اليه ، ونتيجة لعدم كمال الذاكرة ، لا تستطيع أن تدمر تلك البساطة ذات المعنى المختلف تماما ، والتى وجدت فى البداية ، فى التعبير عن الفكرة . وكما رأينا فى حالة روبنز ، فإن حرية التنفيذ تؤدى إلى أى نوع من عدم الكفاية راجع إلى الاسراف فى التفاصيل » (المذكرات ، ١٢ اكتوبر سنة ١٨٥٣) .

وكان التصوير ، مثل أى عنصر حيوى آخر ، بالنسبة إليه ، وربما لم يوجد سوى روبنز من قبله ، وماتيس بعده ، اللذين استخدما التصوير بنفس الطريقة المباشرة ، ـ بمعنى ، انهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية ، وانما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر . وقد تبدو هذه التفرقة تفرقة ثابتة ، ولكنها من الممكن أن تقارن بالتمايز القائم بين التركيب الشكلى ، وبين الارتجال فى الموسيقى ، إذ نفترض دائما أن العازف الذى يرتجل قد نظم نفسه أولا عن طريق التدريبات الشكلية المجهدة ويمكننا أن نكتفى تماما بالمتشابهات الموسيقية فى حالة ديلاكروا ، لأنه كان عاشقا للموسيقى ، وقد تحدث دائما عن لوحة الوانه palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه تناغماته . وهو يدين بالكثير لكونستابل ، بوصفه

ملونا ، وهو أول من يعترف بهذا ، ولكنه أمعن فى هذا الطريق أكثر من كونستابل ، كما أنه قد استخدم الأساليب التى استخدمها كونستابل فى تحليل الطبيعة ، استخدامها فى تكوين تركيب خيالى من خلقه هو . وقد كان مغرما بقول أن الطبيعة ليست سوى قاموس ، اننا نبحث فى الطبيعة عن النغم الصحيح ، والشكل المعين تماما مثلما نبحث فى القاموس عن المعنى الصحيح لكلمة ما أو هجائها أو تصريفها ، ولكننا لا ننظر إلى القاموس باعتباره مؤلفا أن ننظر إلى الطبيعة باعتبارها نموذجا لابد للمصور من أن ينقل عنها . أن المصور يتوجه ، من أجل الالهام ، الى الطبيعة وما توحيه اليه من أفكار ، وبخاصة لكى يجد فكرته الرئيسية . أو « القرار » الموسيقى لمؤلفه ، النغم الذى يشيده هو فوق هذه القاعدة ، فهو من صنع خياله وحده .

اننا إذا ما قارنا ديلاكروا بكونستابل ، الذى تعد ألوانه من ألوان صباح العالم فإن ألوان ديلاكروا ستكون حارة رطبة محملة بالدخان . ولم يكن الزمان رحيما بلوحاته إذ يصدمنا فيها نوع من القتامة العامة التى ربما لم تكن جزءا من هدف المصور الأصلى . ولكننا نرى ألوانا أكثر اشراقا ، وبخاصة ألوان الاحمر والأزرق تلمع مثل الجواهر فى قلب تلك الألوان المتجهمة . ولا ينبغى أن نحكم على ألوان ديلاكروا عن طريق اى مقياس مسبق ، طبيعى أو غير طبيعى ، ولكنها تقبل باعتبارها التعبير عن دافع داخلى شخصى ، وباعتبارها التناغم الذى يبرره اتساع التصور المتخيل الذى يسيطر عليها ويوجهها .

وتنقسم صور ديلاكروا الى ثلاث أو أربع مجموعات متميزة . فهناك صوره التى تتميز بادراكها السيكولوجى الباعث على الدهشة ، والتى تبلغ دائما حدود الصور الساخرة (الكاريكاتير) (مثل صور باجانينى وجورج صاند) ، وهناك لوحاته التاريخية التى تعد موضوعات طموحه ضخمة مستمدة من الأدب الرومانسى الذى كان يتعاطف معه تعاطفا كبيرا ، وهناك القليل من صور المناظر الخلاوية ذات المضمون الغنائى الخالص ، وهناك فى النهاية مجموعة أخرى ، هى اكثرها نموذجية وتميزا ، حيث نرى وحشين مشتبكين فى صراع ، فإذا لم يكونا وحشين ، كانا رجلا ووحشا ، أو رجلا وملاكا ، أو ببساطة ، رجلا ورجلا آخر . وليس هناك من شك فى أن ديلاكروا بهذه الطريقة انما كان يبرز الى السطح (ولا يهم ما إذا كان بوعى او بغير وعى) صراعا داخليا ،

وهو الذى يمكن لنا أن نصفه ببساطة على أنه صراع العقل والخيال ، بنفس توتر الصراع الذى خاضه ديلاكروا نفسه مع مبدأ العمل الخلاق .

٧١ ـ لم ينته تأثير كونستابل على التطور العام للتصوير الأوربى بديلاكروا . فقد جاء ادوارد مانيت بعد ديلاكروا . والثورة التى تضاف الى اسم مانيت اضافة مناسبة ، هى واحدة من أكثر الثورات اكتمالا فى التاريخ ، لا فى مجرد التصوير ، وانما فى كل مجالات النشاط الانسانى . ولم يكن مانيت بالفعل سوى النقطة التى تبلغ فيها حركة حتمية وبطيئة ذروتها ، ونحن إذا ما القينا على عاتق رجل معين ، اكثر من رجل آخر مسئولية البدء فى هذا التغيير العظيم فى حياتنا (ذلك لأن المسألة تبلغ هذا المستوى فى النهاية لأن العالم قد تكشف أمامنا فى ضوء جديد) ، فإنه هو ذلك الرجل الانجليزى المجنون الذى انطلق فجأة خارجا من الاستوديو تحت الرياح والمطر ولكن كونستابل لم يكن ثوريا واعيا ، وانما كان بالأحرى من ذلك النوع العنيد من الفرديين ، الذى ما أن يكتشف فى نفسه درجة جديدة من درجات الحساسية حتى يطمح إلى تغيير العالم بغير ابطاء ، وبغير ذكاء أيضا . لقد بلغ من ضيق الأفق ما بلغه هنرى روسو ، رغم أنه كان أكثر مهارة منه بصورة غير محدودة . أما مانيت فقد كان أى شىء إلا أن يكون ضيق الأفق . وقد كان من الفردية ومن الحذق لحرفته مثلما كان كونستابل ، ولكن الواقعية التى بلغها كونستابل عن طريق الدراسة الموضوعية الخالصة للمشهد المرئى نرى أن مانيت قد تبناها باعتبارها مثالا ذاتيا . وقد أعلن ـ تماما مثلما يفعل الشاب الصغير ـ أنه انما يصور ما رآه ، لا ما يريد له الآخرون أن يراه . وسرعان ما تبين أن المشكلة كانت مشكلة تكنيكية ، فانهمك على الفور فى دراسة طويلة ومضنية لأساليب الأساتذة العظماء ، مكتشفا قبل كل شىء فى أسبانيا وفى لوحات جويا وفيلاسكويز بعض ما يهديه أو يرشده إلى الأساليب التى يجب عليه أن يتخذها .

وربما أمكننا أن نقدم ملخصا وافيا للحركة الانطباعية إذا قلنا انها تنظر إلى الطبيعة من خلال منشور زجاجى . فقد نما فى أوروبا ، منذ عهد ليوناردو ، تقليد فنى يقضى بأن طريقة الوصول الى « تجسيد » موضوع ما ، أى ابراز عمقه أو تكوينه ذى الأبعاد الثلاثة ، انما يتم عن طريق درجات الظل ، أو بتعبير أوضح ، عن طريق درجات متفاوتة من اللون القاتم . وهكذا أصبح .

التصوير ، لا نسخة من الطبيعة ، وانما خدعة يتم عن طريقها اعادة عرض التأثير العام للطبيعة . أن التقاليد الفنية لفنان باروكى مثل كارافاجيو فيما يتعلق بالضوء والظل ، هى فى الحقيقة ، وفى كل جزء منها ، تقاليد ذاتية وشخصية مثلها فى ذلك مثل تقاليد الفنان التكعيبى الحديث ، والاختلاف الوحيد هو أن كارافاجيو يريد أن يمنحنا شيئا أكثر ديناميكية من الواقع ، بينما يريد الفنان التكعيبى أن يمنحنا شيئا أكثر ثباتا أو استاتيكية . الأول يقوم بعملية توسيع للواقع وتفصيل له ، بينما يقوم الآخر بعملية تجريد لذلك الواقع .

كانت الانطباعية تتجه نحو الثبات ، رغم أن مانيت نفسه ، كان يكره أن يفكر فى ذلك . ولكننا « لكى نشرح الكائن يجب أن نقتله » ، وأنت لا تستطيع أن تحلل الشىء دون أن تمسك به فى نفس الوقت . وقد كان مانيت نفسه من الانسانية فى عواطفه ، حتى أنه لم يكن على استعداد أبدا لأن يضحى بانسانية موضوعاته فى سبيل واقعية سطحية ، وكان أقل استعدادا لأن يضحى بها فى سبيل حكم علمى لا يقبل الشك ، ولا تتضح هذه البصيرة بهذا الشكل لدى بعض من اتباعه . وظهرت أقصى تطورات هذا الاتجاه فى النزعة التنقيطية Pointillism عند جورج بييرسورا وبول سينياك . لقد درس هذان المصوران مشكلة الضوء واللون بأسلوب علمى كامل . واقتصرا ـ فى لوحتى ألوانهما ـ على ألوان الطيف الأولية ، وخلقا تأثير الضوء والظل ، علاوة على ألوانهما الثانوية ، عن طريق نثر نقاط دقيقة من الألوان الأولية . وكان مانيت قد أظهر ما يمكن أن يعمله الفنان باستخدامه اللون النقى ، ولكن سورا ، هو وزميله الانطباعى المتأخر ، هو الذى حدد لنا اللون تحديدا فعليا ، كى يجعلنا نتبين معناه الكامل ومغزاه وكان أن نشرا ، تبعا لهذا ، ظلاما جهما يمتد إلى الوراء ، فوق فن التصوير فى قرون ثلاثة . لقد انطلقا فى حماستهما الى مدى بعيد غاية فى البعد ، لقد كانا منغمسين فى مشكلتهما العلمية حتى لقد نسيا أن الفن هو بعد كل شىء مشكلة فنية ـ واعنى بهذا أنه مهما كانت القوانين التى قد يستخدمها الفنان من أجل نقل انطباعاته الفردية من الداخل الى الخارج (بهدف التعبير الموضوعى عن حساسيته الخاصة) ، فإن عليه مع ذلك أن يبلغ نتيجة نهائية واحدة وذات اتجاه مباشر . عليه ألا يتوقع من المتفرج أن يحكم على الصورة الكاملة ، باذلا نفس القدر من المجهود ، أو نوع قريب منه ،

الذى بذل فى انجاز تلك الصورة . ليس عليه فقط أن يزيح كل « السقالات » ، بل يجب أن يكون البناء مثل تلك الوحدة الذاتية التلقائية ، حتى يبدو كما لو لم توضع عليه سقالات أبدا . إن كثيرا من الصور التالية للانطباعيين لتشبه أنواعا معينة من أعمال المخرمات أو القطع الصينية الملبسة بالعاج التى لا نستطيع أن ننظر اليها دون أن نحس بالشفقة ، لاننا لا نستطيع ان نتجنب التفكير فى قوة حاسة ابصار صانع المخرمات ، أو صبر نحات العاج غير الانسانى .

يتحدث بول فاليرى ، فى واحدة من أقواله المأثورة عن الطبيعة غير الحاسمة للتصوير ، ويقول أن المسألة كانت ستصبح اكثر سهولة بكثير لو أنه كان يهدف الى خلق الايهام بالمشهد المرئى ، أو إلى امتاع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقى للالوان والأشكال . ولكن العملية من الناحية الفعلية من الناحية الفعلية ـ أكثر تعقيدا بكثير . انك ستكتشف فى أى صورة عظيمة بناء كاملا من القيم ، بعضها علمى وبعضها شكلى ، وبعضها روحى . « إن الفنان يحشد ، ويجمع ويركب » ، « بوسيلة مادية » عددا من الرغبات والنوايا والشروط التى تلقاها من كل أركان عقله وكيانه . أنه يفكر الآن فى « موديله » ، ثم فى ألوانه وزيوته ودرجات اللون ثم فى جسد الموديل نفسه ، ثم فى النسيج الذى يتلقى ألوانه . ولكن كل تلك الاهتمامات المستقلة تتوحد بالضرورة فى عملية التصوير ، وتتنامى كل تلك اللحظات المتميزة ـ التى تتشتت وتتتابع ، وتستعاد . وتؤجل وترجأ ، وتفقد مرة أخرى لكى تتحول إلى صورة كاملة بين يدى ذلك الفنان .

ليس هناك ما هو أكثر ثباتا وأكثر نجاحا فى اقتفاء أثر كل ما هو زائل فان ، من التصوير الانطباعى وما جاء من بعده ، أنه التعبير الكامل عن « الغنائية » ، أو عن تعقيد الطبيعة ، ذلك الجمال الذى يأتى ويروح مع تموجات الضوء واهتزازاته . انه نوع صغير من الشعر ، ولكنه حلو حلاوة لا تجعلنا نتخيل العالم بدونه . لسوف يظل الرواد من أمثال سورا ومينياك فى قائمة الشرف ، أما الآخرون ، مثل مانيت ، ومونيه وكامى بيسارو وبيير بونار (ونحن نذكر بعض الأسماء المشهورة فحسب) ، فانهم سيزدادون وضوحا وتقبلا عند الناس مع مرور السنين . إلا أنه من الواضح بالفعل أنهم لم

يتجاوزوا الغنائية ، ولم يتجاوزوا الجمال السطحى ، لكى يبلغوا « عادية » الأسلوب العظيم .

٧٢ ـ ولكن هناك رينوار . ويكاد رينوار ان يكون عاديا . اذ لم يوجد فنان فى الأعوام المائة الأخيرة كان متحررا من التأملات الواعية حول نشاطه مثلما كان رينوار . بل انه قد كره كلمة « فنان » ، وفضل ان يطلق عليها مصور . وتعكس اقواله المتميزة تواضعه وافتقاره إلى التظاهر فى كل ما يتعلق بمهنته . وكان من الممكن أن يقول : « لقد قضيت حياتى وانا امتع نفسى بوضع الألوان على اللوحات » أو ان يقول : « أظن انه من المحتمل ألا اكون قد فعلت شيئا بالغ الرداءة لأننى عملت بجهد كبير » .

ولد أوجيست رينوار فى ليموج بفرنسا فى سنة ١٨٤١ . ومات فى كان سنة ١٩١٩ . وكان ابنا لأبوين فقيرين ، ويكاد أن يكون هو الذى علم نفسه . فعندما بلغ الثانية عشرة اصبح مصورا على البورسلين ، واعتقد ان بعضا من خصائص الأسلوب التى تعلمها فى البداية قد بقيت فى خلال تطوره كله . وكان هذا الأسلوب شخصيا بشكل كامل ، اذ لا يوجد فنان آخر يمكن ان نعرفه بغير توقيعه . ومع هذا فقد كان أكثر الفنانين العظام فى عصره تقليدية . وربما علمه المران المبكر على حرفة من الحرف قيمة التطبيق العملى والحذر والرقة . وتبدأ كل الفنون بالرغبة الاختيارية فى تكريس ملكات الانسان من أجل واجب ملح شديد الالحاح . وقد نتج من حرفة رسم البورسلين هذه بعض التأثير على لوحة الوانه الخاصة ، لأن الألوان اذا ما وضعت على البياض الأشهب المعتم لمادة البورسلين ، انتجت نوعا حادا من الأحساس المرهف ، ذلك الاحساس الذى نجح رينوار فى خلقه على نسيج الرسم . وربما كان من الممكن أيضا ان نقول ان امتزاج تصوير البورسلين (وتصوير مراوح النساء ، الذى درب رينوار نفسه عليه أيضا) مع مناظر الرعاة الخلاوية Bergerie التى ابتكرها بوتشر وواتو قد وجه مشاعر رينوار تجاه المنجزات المتميزة التى حققها التصوير الفرنسى فى القرن الثامن عشر اذ يعد رينوار الممثل الأخير للتيار التقليدى الذى يجرى من روبنز إلى واتو .

ورغم هذا فإن رينوار يعد ايضا أحد غزاتنا . انه يقف إلى جانب سيزان ومانيت والمصورين التالين للانطباعية ، ولا يقف مع بوفى دى شافان ، ولا من تبعوا رافاييل ، ولا مع الاكاديمية الملكية . وربما كان رينوار ـ من الناحية

التجارية فحسب ، أكثر فنانى القرن التاسع عشر حظا من التقدير . فقد عرف سنة ١٨٧٨ أن بعض صوره قد بيعت لقاء أربعين أو خمسين فرنكا ، وفى سنة ١٩٢٨ ، ذهبت احدى هذه الصور إلى امريكا لقاء مبلغ مدهش من المال وصل إلى ١٢٥,٠٠٠ دولار . ولكن يجب ألا تخدعنا هذه الأرقام ، فهى لا تتمتع بأى علاقة مع القيم الجمالية . ومن المؤكد أنه لا شك فى أن بعض الجوانب العارض فى فن رينوار ـ كحقيقة أن معظم شخوصه كانوا من النساء و « جمال » ألوانه ورقتها وبساطة موضوعاته ـ انما تشهد له بالتفوق اكثر من تلك الجوانب المتعلقة بالشكل والاحساس التى تكون القوة الحقيقية لفنه .

الا أنه سيكون من الخطأ فى حالة رينوار أن نؤكد على العنصر الشكلى . فلا شك فى أن بعض صوره ، ومن بينها « المظلات » الموجودة فى متحف تيت ، تتمتع بنوع رائع من التكوين ، الا أن هناك صوراً أخرى له ، لا تتمتع بأى تكوين على الاطلاق . انه لم يكن أحد المصورين « الهندسيين » والذين تحدث عنهم مستر ويلنسكى ، فان المرء ليدرك السطح دون البناء أدراكا عاما فى صوره . فقد تمتع رينوار بحساسية غير عادية لسطح الأشياء ، وبوجه خاص سطح اللحم الرقيق وتيجان الأزهار ، وتكوينات أجسام النساء والأطفال الشبيهة بالأزهار ـ ويكاد رينوار الا يكون قد رسم شيئا غير هذا أبدا . وقد قيل إنه كان من الممكن أن ينصرف عن صورة لامرأة عارية لم يفرغ من نصفها لكى يصور بعض الورود ، وكثيرا من الورود ، حتى عرف ـ عن طريق ذلك المران ـ كيف يبدى ذلك البريق الثابت على جلد الموديل .

وقد عاش رينوار حياة هادئة منعزلة . وكان قانعا بحديقته وصحبة عائلته . ومع هذا فمن النادر أن نرى مصوراً آخر من القرن الماضى استطاع أن يعكس حياة عصره وروحه بمثل هذا الاخلاص . وحينما يقلب الطالب الشغوف فى المستقبل ناظريه بين لوحات ذلك العصر لكى يتعلم شيئا عن الجوانب المرئية للحياة فيه ، فمن النادر أن يعثر على شىء ذى مغزى فى سيزان أو جوجان أو فان جوخ ، وسيعثر على عدد كبير من المصابيح الجانبية المضيئة فى مونيه وديجا وتولوز لوتريك ، ولكنه لن يجد الا عند رينوار لون الحياة اليومية ومرحها وخصائصها . وبهذا المعنى ، يعد رينوار أكبر من مثل عصره من بين مصورى ذلك العصر .

٧٣ ـ ومع ذلك ، فان رينوار لا يعد ممثلا لعصره ، بالمعنى الحقيقى

للكلمة ، مثلما كان سيزان . فقد خرج الجيل الذى انتمى اليه من طفولته فى يوم من الأيام ، لكي يسع ضجيج المعركة الهائلة الدائرة ، وحينما تساءلنا عن السبب فى كل ذلك ، كان الجواب الذى سمعناه : « أنه ذلك الرجل سيزان » . وقد ظهر لنا ، أن هذا المصور نفسه ، قد مات منذ أربع سنوات ، الا أن مجموعة تمثل أعماله كانت قد عرضت للمرة الأولى فى معرض متحف جرافتون للوحات التالية للانطباعية . واستفزت افكار معظم الناس الجمالية ، ورغم أن الغزاة قد سجلوا بعض التقدم ، الا أن الصراع كان لا يزال جاريا حينما قامت حرب أخرى أكثر جدية ، لكى تجذب انتباهنا . أما شعورى أنا الخاص . فقد دلنى على أن أولئك الذين كانوا من بيننا أصغر من أن ينحازوا إلى أحد الجوانب فى الحرب التى كانت دائرة سنة ١٩١٠ ، عادوا فى سنة ١٩١٩ ، لكى يكتشفوا أن سيزان قد أصبح من بين الاعلام المعترف بهم ، وبدا لنا أنه قد وضع فى مكانه الطبيعى . وربما كان من الممكن فى ذلك الحين أن نلقى نظرة بعيدة المدى ، وبدا أن سيزان كان مجرد النتاج المنطقى لتقليد تأسس تاريخيا بالفعل على أيدى كونستابل وديلاكروا . لقد نشر كتاب أمبرواز فولارد تحت عنوان « بول سيزان » فى سنة ١٩١٩ ، وكان أن خلق لنا هذا الكتاب ، شخصية أسطورة قريبة جدا من شخصية جونسون التى رسمها بوزيل (١٠) حقا ، لقد واجه مسيو فوللارد شيئا من النقد : فقد اتهم بأنه صنع من سيزان شيئا أشبه بالقروى الأبله . وينصب النقد على الزعم القائل بأنه لا يمكن أن يكون القروى الأبله فنانا . ورغم هذا فان عبارة « القروى الأبله » لأكثر عمقا بكثير من أن توصف به الصورة التى رسمها المسيو فوللارد لسيزان . أما ما تقدمه لنا تلك الصورة حقا فهو شخصية رجل قروى فقط . لا يعى طريقته الريفية ، وهو لذلك لا يخجل منها ، رجل يحتقر الذكاء والمهارة ، ولكنه أستاذ من أساتذة الفكاهة التى خلقها رابيل ، ومن الواضح أنه صبيانى فى كل ما يتعلق بشئون الحياة ، ولكنه يتمتع بذكاء ودراية من نوع رفيع فى كل ما يتعلق بفنه . ورغم كل ما يمكن أن يكتشف من تناقضات ، فان سيزان الذى يبرز من خلال أقاصيص مسيو فولارد إنماهو صورة مقنعة لذلك الفنان .

ومن الواضح أنه كان هناك شيء ما ، معقد جدا ، فى تلك الطبيعة البسيطة : لقد كان مزيجا غريبا من الكبرياء والتواضع ، من الصراحة وكبت الأفكار واخفائها ، وقد يمكننا أن نجد فى ذلك الصراع ، تفسيرا لتطوره باعتباره فنانا . من الممكن أن نفهمه تماما ، حينما كان شابا مزهوا متلهفا على أن يعبر

عن شيء أشبه بالتدفق الباروكى المتوهج ، ولكن الناس يقولون أنه من الصعب أن تكون باروكيا بعد أن فات أوان ذلك . حقا لقد فعلها ديلاكروا ، وحققها بصورة رائعة ، الا أن ديلاكروا كان يتمتع بتمكنه الملهم من الوسائل التى يستخدمها ذلك التمكن الذى لم يكن سيزان يملكه . لقد كان ديلاكروا ، هو من وصف نفسه قائلا أنه كان دائما ما يقوم بالتصوير : « مسحورا كما تسحر الأفعى بين يدى ساحر الثعابين » . وقد كان سيزان مسحورا بما يلمسه فى رؤيته من الشعر أو الغنائية ، ولكنه لم يسحر فى البداية بلمسة فرشاته على اللوحة . ولوحاته المبكرة ، التي أعيد نشر بعضها فى الدراسة التى كتبها روجر فراى عن ذلك الفنان : « سيزان : دراسة لتطوره » هامة بالنسبة لحياته العملية التالية ، ولكننى أعجب لتلك الارادة الهائلة القوة التى كانت تدفع ذلك الشاب الغريب . حتى لو لم نكن قد سمعنا عن تلك الصور أبدا .

اكتشف سيزان أن أكثر الأشياء صعوبة فى العالم هو أن يعطى تعبيرا مباشرا عن التصورات المرئية . فالعقل إذ لا يجد من جموح تصوراته لنموذج موضوعى لا يفعل الا أن يهيم محلقا فوق مساحة منبسطة من النسيج . قد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدرا معينا من الحيوية ، ولكنه لن يفتقر إلى التماثل مع الحقيقة الذى لا يهم كثيرا ، ولكنه سيفتقر ايضا إلى ذلك التلاحم أو التشابك بين الشكل واللون الذى يؤدى إلى التناغم المشترك الذى يعد شيئا جوهريا فى الفن العظيم . لقد تبين سيزان أنه لكى يحقق الفنان مثل هذا التناغم فان عليه أن يعتمد ، لا على رؤيته البصرية ، وأنما على أحاسيسه . وكان أن أصبح تبين الأحاسيس ، شعارا لسيزان . وتسامت المسألة إلى أن أصبحت نوعا من الهداية المفروضة بشكل ذاتى : أى نوع من التجدد الروحى . لقد كان على رؤية الرومانسى الديناميكية أن تتحول إلى رؤية الكلاسيكى الاستاتيكية .

قال سيزان فى يوم من الأيام : « استمع إلى يا مسيو فوللارد ، أن التصوير هو ما يكاد يعنيه بالنسبة لنا . أعتقد أننى أصبح صفاء فى مواجهة الطبيعة . ومن سوء الحظ ، بالنسبة لى ، أن التحقق من مشاعرى عمل مؤلم دائما . أننى لا أستطيع أدراك الضخامة التى تتطور بها مشاعرى ، أننى لا استطيع الحصول على تلك الثروة الرائعة من الألوان التى تملأ الطبيعة بالحياة . ومع ذلك فاننى لأشعر بالحسرة لتقدمى فى العمر كلما فكرت فى أحاسيسى اللونية .

فانه لمن المحزن ألا أكون قادرا على تسجيل نماذج كثيرة من أحاسيسى وأفكارى . أنظر إلى تلك السحابة ـ لكم أتمنى أن أكون قادراً على تصويرها . ولو كان مونيه حيا ، لاستطاع أن يفعل هذا ، فقد كان يتمتع بالقدرات الكافية لذلك » . أعتقد أن سيزان كله يكمن فى تلك العبارات : تواضعه (أنه لم يكن يبدو متكبرا مزهوا الا فى مواجهة الناس لا فى مواجهة الطبيعة) وصبره الهائل (فقد كان بامكانه أن يعدد مئات من زوايا صور الوجوه) وذلك التأكيد التجريبى على اسمى وظائف الفنان Je crois que deviens plus lucid devant la nature « اعتقد أننى أصبح أكثر صفاء فى مواجهة الطبيعة » . وفى مناسبة أخرى ، فى اثناء محادثة بينه وبين المستمر جواكيم كاسكيت قال سيزان : « كل ما نراه يتشتت ويختفى . والطبيعة دائما هى ما هى عليه ، ولكن لاشىء يتبقى منها ، لا شىء مما نراه . ولابد لفننا من أن يمنح فيسساعدنا هذا على الاحساس بالطبيعة كشىء أبدى » . أن هذا الاعتقاد بأن وراء المظاهر المرئية تكمن الحقيقة الباقية ، وأن وظيفة الفنان هى أن يكتشف تلك الحقيقة ـ أنما يمثل مفهوما ميتافيزيقيا عن التصوير ، ولكنه المفهوم الذى يقيم علاقة فيما بين فن المصور وبين كل ما هو أكثر عظمة فى الشعر والفلسفة .

٧٤ ـ كان سيزان صلبا منذ البداية ، وكلما أزددنا بعدا عن القرن التاسع عشر ، كلما بدا لنا أن صورة فنسنت فان جوخ إنما تفصل نفسها عما ذاع عن هذا العصر من خصائص غالبة ، ثم نقف فى أمان إلى جانب سيزان . ولا يرجع هذا الرأى إلى أى تقدم استثنائى فى تقييم صوره ولوحاته ، وأنما يرجع إلى معرفة أكثر صدقا لشخصيته وتعد المجلدات الثلاثة من رسائله إلى أخيه(*) كشفا مدهشا للعظمة التراجيدية لحياة هذا المصور المتواضعة . ومن الصعب أن نتوقع من الجمهور أن يقرأ القصة بكاملها ، بما تحفل به من تفصيلات قد لا تثير الا أهتمام من يمتهن نفس المهنة ، ولكننا من الممكن أن نصنع من بعض مختاراتها كتابا من أكثر الكتب تأثيرا وأكثرها قربا إلى مشاعر الناس فى الأدب الحديث . إذ نرى فى مثل هذا الكتاب التقدم الحقيقى لفنان مصور ، ولكننا لا نلمح ظلا « لمدينة الهية » فى نهاية طريق ذلك التقدم ، ثم لا نرى الا الفوضى واليأس القائم ـ الجنون والموت الشبيه بالانتحار لعبقرية من

(*) نشرها اخوان كونستابل فى لندن سنة ١٩٢٧ ـ ٢٩

عبقريات عصرنا ، فى عالم بارد لا يستطيع فهما ولا تقديرا . اننا لا نرى فى هذه الحياة الا سجلا كئيبا لا أمل فيه ، ولكننا نلمس ما يبرز من المجد الذى يكلل صراعا روحيا عظيما ، من الانتصار الذى حققه صبر لا حد له ، والجمال الذى خلقه عمل خالد .

لقد قيل فى مجال الحط من قيمة فان جوخ أنه قد ظل طيلة حياته مجرد خطاط أو رسام ، مشروعات لصور لم تكتمل ـ وانه كان يصور لوحاته كما يرسم الآخرون تخطيطاتهم ، وان افكاره لم تكن سوى أفكارا اولية غير قادرة على التجسيد . ولا يعبر هذا القول ، فى اعتقادى ، الا عن النظر إلى الفن من زاوية تكنيكية متطرفة فحسب .. تماما كما لو قلنا أن شيكسبير قد ظل طيلة حياته مجرد كاتب درامى يستخدم الشعر المرسل وأنه لم يبلغ أبدا تلك الروعة الملحمية التى نراها فى « أوسيان » مثلا (١١) . ورغم أن وسيلة التعبير التى قد يقع عليها اختيار الفنان من الممكن ان تؤدى إلى بعض الاختلافات عن « المستوى المعتاد » لذلك التعبير ، فان تلك الوسيلة لن تغير شيئا من قيمة تعبير الفنان وقيمة ما عبر عنه ، ففى استطاعة العبقرى أن يصنع « بعصا المقشة » ، أكثر مما يستطيعه هاو سيء التوجيه مزود بكل ما يمكن أن يحتويه استوديو حسن الاعداد . ويمكننا أن نرى ـ وأن ندرس ـ ذلك العنصر الذى نسميه العبقرية احيانا ، ونسميه الشخصية فى احيان أخرى ، والذى يهرم دائما فى النهاية أى ادعاء ، للدقة او للتماثل مع الحقيقة ، قد يرغمه النقد ، أقول انه من الممكن لنا ان نرى ذلك العنصر وأن ندرسه فى حالة فان جوخ ، مثلما يمكن أن ندرسه فى حالات عديدة أخرى ولكننا بدراستنا له فاننا لا نفسره .

لقد بدأ فان جوخ حياته العملية بصورة عادية تماما ـ بوصفه رجل أعمال ، وقد تمرن على العمل لدى مجموعة من تجار اللوحات . بل لقد كان على استعداد لأن يشترى « توب هات ! » ولكنه وقع فى حب ابنة صاحبة البيت الذى يسكن فيه ، دون أن يكسب هو بدوره حبها ، وتغيرت شخصيته منذ ذلك الوقت . لقد أصبح نحيفا خائر الهمة ، ثم بدأ فى الرسم . وتحول عن الرسم إلى القراءة ، وبخاصة فى الكتاب المقدس . وهكذا حقق نوعا من الاعلاء وعندما بلغ الثانية والعشرين ، وضع نصب عينيه ذلك المثل الأعلى الذى حدده رينان :

« على المرء أن يتخلى عن كل الأهداف الانانية أن أراد أن يسلك سلوكا طيبا فى هذا العالم .. أن الانسان لم يأت إلى هذه الأرض لكى يكون سعيدا

فحسب ، بل انه لم يأت اليها الا لكى يكون ـ ببساطة ـ أمينا ، لقد أتى لكى يحقق أشياء عظيمة من أجل الانسانية ، لكى يحقق النبل ولكى يتخطى الابتذال الذى يتمرغ فيه وجود معظم أفراده » .

وليس من الممكن ان نفهم حياة فان جوخ ولوحاته الا إذا تبينا أن تلك الرؤية قد صاحبته إلى النهاية « أن يكون ـ ببساطة ـ امينا » ان تلك الكلمات انما تصف نشاطه كله ولكن كم كان ذلك صعبا ! هناك خطاب كتبه إلى اخيه فى سنة ١٨٨٠ يصف فيه المجرى اليائس الذى تنساب فيه روحه :

« عليك الا تعتقد بأننى انكر الأشياء ، بل انك لتجدنى مخلصا فى عدم ايمانى . ورغم اننى قد تغيرت ، الا اننى مازلت كما أنا ، كما اننى لا ارغب الا فى شىء واحد ، كيف يمكننى أن أكون ذا نفع فى هذا العالم ، والا يمكننى ان أخدم هدفا معينا وأن أكون ذا فائدة من اى نوع ، وكيف يمكننى ان أتعلم اكثر وان ادرس موضوعات معينة دراسة اكثر عمقا ؟ اترى ، هذا هو ما يشغلنى على الدوام ، ثم اشعر بأننى سجين الفقر مستبعد من المساهمة فى اعمال معينة كما أن اشياء ضرورية معينة ليست فى متناول يدى . وهذا واحد من الأسباب التى لا تدعونى إلى أن أحيا بدون كآبة ، وحينئذ يشعر المرء بالفراغ حيث كان من الواجب ان توجد الصداقة والمشاعر الجادة والقوية ، ويشعر المرء بخور مفزع يأكل طاقته المعنوية ، ويبدو القدر كما لو كان قد وضع حاجزا امام غرائز الوجدان ، ويرتفع فيضان من الاشمئزاز لكى يغمرنى . ثم اصيح متعجبا « أما أطول ذلك يا الهى ! » .

واكتشف فان جوخ أن رغبته فى أن يكون أمينا ببساطة تتعارض تعارضا كاملا مع الحياة المريحة الناعمة . وكان كل ما يطلبه مجرد سقف فوق رأسه وسرير والاحتياجات ذات الضرورة المطلقة . وقال « يجب أن تعيش مثل الرهبان الناسكين ، إلى جانب العمل لاشباع أسمى رغباتنا ، مع التضحية براحتنا » . الا أن الفشل ، كان هو كل ما قابله ، وانحدرت حياته حتى اصبحت جوعا واحدا متكررا إلى المال ـ المال الكافى لشراء الالوان أولا ، ثم الخبز بعد ذلك . والنهاية البائسة لحياته معروفة جيدا ، ولكنه مات وهو يحاول ان يكون امينا ببساطة .

ويعطى ذلك الانشغال بهدف الحياة لأعمال فان جوخ طابعا مختلفا تماما

عن أعمال معاصريه العظام ـ مانيت وسيزان وجوجان ورينوار . أما أقرانه الحقيقيون فهما رمبراندت وميليه ، اللذين كان يعجب بكليهما اعجابا عظيما . وقد كان مدفوعا بصورة طبيعية إلى أن يحيا حياة العاملين من الناس . وقد اعترف قائلا : « يمكننى أن أتكفل بنفسى جيدا دون حاجة إلى الله ، فى كل من حياتى وتصويرى ولكننى لا أستطيع أن أعيش ، وأنا مريض بهذا الشكل ، بدون شىء معين ، أكثر عظمة منى ، هو حياتى ـ القدرة على الخلق .. وانني لأريد أن أقول فى الصورة شيئا باعثا على الراحة ، كما هى الموسيقى ، أريد أن أصور الرجال والنساء وهم يحملون بعضا من ذلك الشىء الأبدى الذى ترمز اليه هالة الشمس عادة ، والذى نسعى إلى تصويره عن طريق الاشعاع الحقيقى لألواننا والتموجات الظاهرة فيها » . ولو أن ذلك الاعتراف قد انتهى عند التعبير : « الذى ترمز اليه الشمس عادة » لكان قد أصبح مجرد كلام عاطفى ، ولكن الانسان لا يستطيع أن يكون عاطفيا و « أمينا ببساطة » فى نفس الوقت ، ولكى يكون « أمينا ببساطة » تحقق فان جوخ أنه من الجوهرى أن يكتشف وسيلة للتعبير عن الذات ، وكلما زاد اخلاصه وصدقه فى البحث عن تلك الوسيلة كلما وصل إلى قوة الشكل ونقاء اللون وإلى الارتباط المتجدد بالحقيقة ـ أى إلى كل تلك المميزات التى تصنع غرابة فنه وحيويته .

٧٥ ـ أن مصير جوجان ليس مؤكدا تماما ، انه لم يكن أمينا مع نفسه بقدر أمانة فان جوخ . كما تبدو « يوميات » جوجان ، بعد « رسائل » فان جوخ ، فى صورة مشاكسة نكدة بحيث لا تحتمل ، فقد كان جوجان مشربا بالغرور واعجابه بذاته . ولابد أن نتذكر أن جوجان كان فنانا علم نفسه بنفسه . وقدولد فى باريس سنة ١٨٤٨ ، وقضى بعض طفولته فى ليما* . وهكذا فان الشمس الاستوائية قد عمدته . وقد ارتحل كثيرا قبل أن يبلغ العشرين ، ولكنه فى الثالثة والعشرين من عمره أصبح سمسارا لعمليات تحويل النقد ، كما أصبح ايضا ، مصورا هاويا متحمسا ، وأصبح على علاقة ببيسارو . ولا تتمتع لوحاته المائية الأولى بأى روح متميزة خاصة ، وان كانت حساسة وتعبر بالفعل عن الاهتمام بالقيم اللونية الخالصة ، ولكنها تماثل ما يجب أن نتوقعه من أى انسان ذكى مثقف حينما يعبث بالألوان ، حينما يكون على دراية بما كان يفعله الانطباعيون . الا أن شغفه بالفن كله قد تعدى الحدود الطبيعية . ففى عام ١٨٨١ تخلى عن وظيفته ، وذهب فى عام ١٨٨٢ مع بيسارو

---

(١) ليما ـ احدى مقاطعات « بيرو » فى امريكا الجنوبية . (المترجم) .

لكى يمارس التصوير فى نورماندى وبريتانى ، تاركا لزوجته مهمة رعاية أسرته . وكان بيسارو قد ذهب فى طفولته إلى جزر الأنتيل ، وهكذا كان بإمكانه أن يتبادل مع جوجان ذكريات الأراضى الحارة عن اللون وضوء الشمس . وتزايد ذلك الشغف عند جوجان بكل ما هو بدائى ، مما كان من المقدر أن يرسم حياته كلها . وقد بحث عنه فى البداية فى برينا البعيدة ، وللمرة الأولى اتصل بفان جوخ هناك . وفى سنة ١٨٨٧ رحل فجأة إلى جزر المارتينيك ، وزار جزر الانتيل التى حكى له بيسارو عنها . وعاد فى السنة التالية إلى فرنسا ، وكان أن بدأت تلك الصداقة التراجيدية بينه وبين فان جوخ فى آرليه ، التى انتهت بانتحار فان جوخ . وعاد جوجان إلى بريتانى . ولكنه زار تاهيتى فى سنة ١٨٩١ ، ورغم أنه قد عاد إلى فرنسا لمدة عام أو عامين ، الا أنه لم يعد يشعر بالسعادة فى جو أوروبا المتحضر أكثر من اللازم . وعاد إلى البحار الجنوبية فى سنة ١٨٩١ ، وظل هناك حتى مات فى جزر الماركيز سنة ١٩٠٣ .

ومن الصعب أن نقطع بشىء عن جوجان . كما أن أحدا لا يشك فى عمق مشاعره ، فقد كان ذا حساسية حادة ، وبخاصة أزاء اللون . وقد كان يعرف أيضا ما الذى أراد ان يحققه بتصويره ، وكانت أرادته قوية . كما أن موهبته لم تكن سهلة المأخذ أبدا . وهو يعترف فى « يومياته » قائلا : « اننى احتاج ـ حيثما أذهب ـ إلى فترة حضانة معينة ، حتى أتعلم فى كل مرة معنى الأشجار والنباتات ـ من كل نوع ، وباختصار ، تلك التى لا ترغب أبدا فى الاستسلام لفهم الناس .. » ولكن هذا الموقف هو الموقف الصحيح للمصور أزاء الطبيعة ، رغم أنه قد يكون من الشاذ قليلا أن نعثر على مثل هذا التواضع فى جوجان . أنه لم يكن متواضعا كما قد توحى الينا حياته ، وكما قد يكتشفه أى قارىء ليومياته . الا أن هناك تمايزا كما يشير جوجان نفسه ، بين التواضع وكبرياء التواضع أن نصفه بالرومانسية . فمن الناحية السطحية ، يبدو كما لو كان هذا الحب لكل ما هو بدائى ، وهذه الرغبة فى التحول إلى الوحشية ، والهروب من الحضارة والمجتمع ، اقول أنها تبدو ـ سطحيا ـ كما لو كانت شكلا متطرفا من الرومانسية . ولكننا نحس باليوميات خشنة ساخرة ، بل وواقعية بمعنى من المعانى ، لقد هرب جوجان إلى البحار الجنوبية لأسباب حسية لا لأسباب مثالية . لقد كان نهما إلى الألوان وإلى الخصوبة وإلى البهجة الطبيعية . وقد شعر بأنه يستطيع ان يخلق من مثل تلك المواد فنا أكثر صلابة بل وأكثر كلاسيكية مما تقدمه أعمال الانطباعيين الذاهلة الشاحبة .

ومن المعترف به بشكل عام أن جوجان قد فشل فى خلق أسلوب كلاسيكى . ومن المعتاد ان يتضمن السبب الذى يقدم لفشله كلمة « زخرفى » . فحينما نبدأ - ذات مرة - فى وصف عمل فنان ما بأنه زخرفى ، فاننا نجد حقا أسبابا وجيهة لذلك . وقد كان جوجان نفسه يترنم بحكمة شعرية ، ومن المناسب ان نقتبسها :

الفن لأجل الفن ، لم لا ؟
الفن لأجل الحياة ، لم لا ؟
الفن لأجل المتعة ، لم لا ؟

ما الذى يهم ، طالما انه سيظل فنا ؟

وهكذا يمكننا ان نقول ، الفن لأجل الزخرفة - ما الذى يهم طالما انه فن وسيظل فنا ؟ ان وصف لوحة ما بأنها زخرفية انما يدل على انها تفتقر إلى قيمة معينة تلك التى سيكون علينا بالأحرى ان ندعوها قيمة انسانية (طالما ان القيم الالهية ليست محل بحثنا) . وحينما نقارن جوجان بفان جوخ ، فسيصدمنا على الفور هذا الاختلاف : الهولندى ملىء بالحب لمواطنيه ، وهو يسعى دائما إلى ان يجسد هذا الحب فى فنه ، تماما مثلما فعل فنانون عظام من أمثال رمبرانت وشيكسبير . وربما قيل ان هذا انما كان طموحا أدبيا غير واضح أمام رؤية المصور : ما الذى يهم طالما انه سيظل فنا ؟ ولكن الفن ليس تجريدا ، أنه نشاط انسانى ، ولكنه لا يتحقق الا من خلال استخدامه لوسيلة معينة ، هى شخصية الفنان . وسوف تصبغ مميزات تلك الشخصية مميزات الفن وخصائصه بصبغتها ، وستعتمد قيمة الفن حينئذ على عمق الاحساس الانسانى . وقد امتلك فان جوخ قدرا وفيرا من هذه الصلابة الناتجة من عمق مشاعره ، ولكن جوجان ظل يفتقد اليها بوضوح ، ومن خلال كل ما يتراءى فى عمله من جمال .

٧٦ - يأتى هنرى روسو باعتباره اكثر الشخصيات أهمية فى تاريخ الفن الحديث ، بعد سيزان وفان جوخ وجوجان . وقد ولد فى لافال (ماين) سنة ١٨٨٤ ابنا لأحد تجار الحديد الخردة . وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمره ، جند فى الجيش وخدم فيه طيلة خمس سنوات كجندى من جنود المشاة فى الحملة المكسيكية ١٨٦٢ - ١٨٦٧ . وفى حرب سنة ١٨٧٠ رقى إلى رتبة

« جاويش » وحينما وقعت اتفاقية الصلح ، منح وظيفة ضابط احتياط فى حامية باريس . وكان فى الحادية والأربعين من عمره حينما بدأ فى التصوير ، ولكن هذا لا يعنى أن الرغبة فى التصوير كانت دافعا ظهر لديه فى وقت متأخر ، بل أنه قد عنى بهذه الرغبة فى نفسه منذ بواكير حياته ، ولكنه انتظر حتى وجد القدرة على أن يكرس نفسه كلية لفنه . ثم عاش بعد ذلك بقية حياته فى فقر مدقع ، وفى انغماس كامل فى عملية خلقه الفنى .

ولكن لم يكن تعسا ، إذ سرعان ما وجد جماعة من المعجبين المثقفين من حوله . فقد عرفه الفريد جارى ، الشاعر الذى كتب قصيدة « أوبو ملكا » ، كما عرفه جيوم ابوللينير ، وهو شاعر أعظم ، وكان من اصدقائه الأوائل المخلصين . وقد كان روسو شخصية جذابة بغض النظر عن عمله . فقد عاش حياة رجل عادى من الطبقة العاملة ، وما اشد خلو هذه الحياة من الأحداث حتى لقد كان على كتاب تاريخ حياته ان يعتمدوا على الأقاصيص والحكايات يملأون بها صفحاتهم . ولا يصور هذا الا ضيق افق حياة الرجل الكامل . وانا أقول « الكامل » عامدا ، ولست واثقا من أنها لا يجب أن تكون « مستكملا » . لأنه ليس هناك من شك فى أن روسو قد أصبح مدركا لطبيعة عمله ، وأنه قد غرسها فى نفسه بمثابرة وصبر . وكان من الممكن لمثل هذا العمل أن يؤدى إلى التصنع والافتعال فى حالة أقل اصالة ، ولكن روسو كان يتمتع بحساسية حية دافقة . وقد أختزن عقله ـ فى المكسيك قدرا كبيرا من الصور الغريبة للطيور والوحوش والأزهار ، وحينما بدأ فى التصوير ، بعد عشرين عاما ، فانه قد صور مناظر الغابات الاستوائية هذه من الذاكرة مباشرة . وكانت تلك العناصر قد نظمت فى ذاكرته بصورة زخرفية جسورة ، كما لو كان عقله اللاواعى يعمل طيلة الوقت ، ينظم ويختار كل ذى دلالة من بين انطباعاته المختزنة . وقد اتبع هو فى كل لوحاته ، المنهج الذى كونته التجربة والغريزة بوصفه المنهج الصحيح . وقد قال أن الطبيعة كانت استاذه الوحيد ، وكان هذا صحيحا بمعنى أنه لم يتتلمذ على أيدى أساتذة أكاديميين ، ولكنه لم يأخذ مادته الخام الا من هذا المصدر ، كما أن تصميماته لم تكن الا منحة خياله وحده . وهناك شىء طفولى يكمن فى جوهر لوحاته ، كما أننا نرى شيئا متحققا فى هذه اللوحات بعيدا عن مستوى الطفل . لقد كان بسيطا ، ولكنه كان عميقا أيضا ، ذلك العمق فى فهم الحياة الذى لا يتحقق الا بمزج الحساسية بالخبرة ، وليست له صلة بالثقافة أو بالقدرة الذهنية .

٧٧ ـ يوصف بابلوبيكاسو دائما بأنه اكثر المصورين الاحياء أهمية ، الا أنه من الصعب أن نعرف ما تدل عليه هذه الكلمة التقليدية . فهل من الضرورى أن يكون المصور الهام مصورا جيدا على الدوام ، أو أن يكون رجلا يعبر عن احساسه بالجمال فى أشكال خالدة لأنها تتمتع بقيمة عالمية ؟ أم أن المصور الهام هو مجرد انسان يتجه إلى هيئة من المحلفين منتخبة من بين الغوغاء ، تلك الهيئة التى تضمن فى معظم العصور حكما إلى جانب أى هروب ذى طابع غريب وفاضح من التفاهة ؟ ليس من السهل أن نجيب على هذه الأسئلة ، وفى حالة بيكاسو بوجه خاص ، فاننا نرى أن الطبيعة المتغيرة المتقلبة لنشاطه تمنع من تقديم أى اجابة مختصرة . لقد تجنب أن يكون له أسلوب معين بكل ثمن . أن بامكانه ان يكون انسانيا ولاذعا كما كان تولوز لوتريك . وماهرا ذكيا كما كان انجريه ، وقويا هائلا كما كان ميكلانجلو وعاطفيا كما كان جرويز ، وهو يستطيع أن يكون مجردا كامل التجريد بعيدا عن أى قيمة تتناسب مع رد الفعل الفيزيقى العادى ازاء الشكل . ورغم هذا فان بيكاسو قد أعلن بنفسه أنه لم يتغير أبدا ، وأننا يجب أن نبحث عن نفس مبادىء التصميم فى كل صوره ، وعن نفس القيم ونفس الموضوعية .

لقد ولد بيكاسو فى ملقا فى أسبانيا سنة ١٨٨١ ، وعلى ذلك فانه ينتمى إلى جيل أحدث من جيل ماتيس الذى ولد سنة ١٨٦٩ ، وأنا أذكر ماتيس لأن بعض الناس قد ينظرون اليه باعتباره مصورا مازال ذا أهمية كبيرة ، كما أنه لا يمكن أن يؤدى إلى بروز نفس الاحساس بالشك والارتياب الذى يصعب على التعبير . ومازالت سمعة ماتيس فى أمان من الضياع ، على الرغم من عدم الاعتراف الكامل بأهمية فنه ومغزاه ، الا أن فن ماتيس يحمل فى ثناياه احساسا بالتحقق ، أنه تقليد مستقر ، تقليد سيزان ، وقد دفع به إلى مجال أكثر عمقا ، خالقا بذلك تحقيقا أكثر اكتمالا لرؤية المصور . ومع هذا فان بيكاسو هو بداية تقليد جديد ، كما يكمن نصف خياله فى مقدرته على اثارة احساسنا بالدهشة .

ورغم أن باريس كانت قد امتصته (فهو قد استقر هناك سنة ١٩٠٣) الا أنها لم تغيره أو تهضمه أبدا . لقد حافظ على تناسقه القومى ، وكانت هذه المحافظة كما قال مستر أوهدى فى كتابه « بيكاسو والتقليد الفرنسى » ، ذات طابع ألمانى أكثر منه فرنسيا . وربما كانت كلمة « ألمانى » غريبة فى

استخدامها هنا ، ولكن مستر اوهدى يرى تشابها خفيا بين العبقريات الاغريقية والأسبانية والألمانية : اتجاهها المشترك نحو التعبير عن اشتياق كبير إلى اللانهائى وإلى العلوى السماوى . ونستطيع نحن ان نوافق على ان اسلوب بيكاسو فى جوانبه السطحية على اى حال : « معتم فى الوانه ، ممزق بصورة جوهرية فى الهامه ، عمودى فى اتجاهه ، رومانسى فى تناغمه ، يجسد فى مجموعه الروح القوطى أو الجرمانى » . انه لمن الصعب ان يوافق بيكاسو نفسه على مثل هذا التعميم . وهو مثل كل فنان حديث ، فردى بصورة ضرورية : كما أن عبارة « انا ارسم ما أراه » هى أحد أقواله الاثيرة . ولكن قد يجيبنا مستر أوهدى قائلا : انه لايوجد أشياء من مثل « الفردى » هذا ، اننا جميعا نعبر عن التنظيمات المعقدة التى ولدنا فى وسطها باعتبارها وحدات مستقلة .

وهناك بعض التأملات ـ حول الفن ـ التى تعزى إلى بيكاسو نفسه . وقد قيلت هذه التأملات فى الأصل لمجلة روسية ، ثم ترجمت فيما بعد إلى الفرنسية ونشرت فى العدد الثانى من مجلة تدعى « الأشكال Formes » وبعض ملاحظاته موجهة إلى نقاده . ويقول فيها على سبيل المثال : « ليس للفن ماض ولا مستقبل والفن الذى لا يقوى على تأكيد نفسه فى الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبدا . والفن المصرى والاغريقى لا يمتان إلى الماضى : انهما اكثر حياة اليوم مما كانا بالأمس . ان التغير ليس تطورا . فاذا ما غير الفنان وسائل تعبيره ، فإن هذا لا يعنى انه قد غير تفكيره » . ويعود مرة أخرى فيقول) « ليست التكعيبية مدرسة مختلفة عن المدارس الأخرى فى التصوير . اذ تحكمها جميعا نفس العناصر ونفس المبادىء » وفى تفسير أعمق للتكعيبية نجد هذه القواعد : « الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان اختلافا كليا وليست التكعيبية بذرة ولا جرثومة فن جديد : انها تمثل مرحلة فى تطوير الأشكال الصورية الأصلية . وتتمتع هذه الأشكال المتحققة بحقها فى وجود مستقل . » . « هناك مصورون يحولون الشمس إلى نقطة صفراء ، ولكن هناك مصورون آخرون يحولون النقطة الصفراء إلى شمس بفضل فنهم وذكائهم » .

وربما لم يكن للنوايا قيمة فى الفن كما يقول بيكاسو . فالعمل الوحيد للمصور هو ان يمارس التصوير ، ولسوف يدهشه العمل الفنى فى النهاية ويفاجئه Je ne cherche pas, je trouve (اننى لا أبحث وانما اكتشف) ، ولكننا اذ

نتحدث ، لا إلى المصور ، ولا إلى الفنان ، وانما إلى المتفرج الذى نطلب منه أن يعجب بعملنا ، فان علينا فى تلك الظروف أن نطلب حمايته من شخصية المصور . وهناك لوحات لبيكاسو ، يعود معظمها إلى « مرحلته الزرقاء » (١٩٠٢ ـ ١٩٠٥) وهى التى تفاجئنا بصبغتها العاطفية ، وهناك لوحات أخرى ، أحدث عهدا ، لا تتمتع بأى تنظيم يمكن اكتشافه على الاطلاق . ومن الممكن فى بعض الأحيان أن نعتقد أن الصبغة الذهنية القاسية لبعض من أكثر تجريداته هندسية وتنظيما ، ليست الا رد فعل ناتج من أكثر حالاته المزاجية عاطفية . ولكننا نرى عند بيكاسو ، بغض النظر عن حالات الافراط أو تجاوز المعقول هذه ، عددا كبيرا من الأعمال ذا تنوع لا نهائى . وقد لا تكون الطاقة الهائلة التى تكشف عنها هذه الأعمال الا دليلا على العبقرية ، لأن الرجل العاقل وحده هو الذى يستطيع أن يصر على بلاهته كما يقول بليك .

٧٨ ـ وإلى جانب بيكاسو ، علينا أن ننظر إلى مارك شاجال ، باعتباره فنانا حديثا نموذجيا . بل ان رينيه تشوب ، فى أحد الكتب التى صدرت أخيرا بعنوان : « مارك شاجال والروح اليهودية » ، يذهب إلى حد أن يزعم بشكل واضح أن شاجال هو أكثر المصورين الأحياء أهمية . وقد ولد شاجال فى فيتبسك ، فى روسيا ، سنة ١٨٨٧ لأبوين يهوديين . وظل لفترة من الزمن تلميذا لباكسيت ، المصمم الذى اشتهر بأعماله للباليه الروسى فى سانت بطرسبرج ولكنه جاء إلى باريس سنة ١٩١٠ ، وأعلن أن باريس كانت هى مدرسته الحقيقية لفنه ولحياته . ثم عاد إلى روسيا سنة ١٩١٤ ، وظل هناك فى أثناء مرحلة الحرب والثورة حتى سنة ١٩٢٢ . وفى خلال تلك المرحلة أسس أكاديمية للفن فى فيتبسك ، ثم عاد إلى باريس حيث استمر فى العمل .

ورغم أن أعمال شاجال تكاد أن تحير بل وتغضب أولئك الذين يكتشفون « اتجاهات هدامة » فى كل ما هو غير مألوف ، إلا أننا يجب أن نميز تمييزا حادا ، بين تلك الأعمال وبين أعمال ماتيس وبيكاسو ، ومن الطبيعى أن يكون هذا هو الموضوع الرئيسى فى كتاب مستر تشوب ، وهو لا يتردد فى أن يصف بحرية يحسد عليها فى استخدام احدى الكلمات الصعبة ، يصف تلك الخاصية المتميزة فى شاجال بأنها « الحب » وهو يقول بأن ماتيس وبيكاسو قد أصبحا منغمسين فى تكنيك فنهما حتى ليجب ان نتهمهما بنوع معين من اللاانسانية .

إن فنهما ذا طابع ذهنى ، أما شاجال فهو يصور بقلبه فى مباشرة وتدفق يعتبران من الخصائص المميزة تماما لجنسه . وهو فى الحقيقة غنائى فى الوانه . كما أن صوره لها ما يشابهها فى الشعر . انه لا يخاف من ان يدعى ذا نزعة « ادبية » .

٧٩ ـ هناك نقطتان مهمتان هنا ، لابد من تناولهما بالبحث . واولاهما هى مسألة الجنس . فقد يكون مما يمت إلى الماضى ، ان نعتقد بوجود العامل الجنسى فى الفن او فى اى شىء آخر ، باستثناء السياسة ، ولكن على الرغم من أن الفن عالمى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ويتمتع بتاريخ معقد غاية التعقيد من العلاقات والتأثيرات التى عاشت عبر عصور واجيال لا عدد لها ، نقول انه على الرغم من كل ذلك فإن أنواعا معينة من الفن قد كانت مميزة لأنواع معينة من الشعوب ، فإذا ما رسمنا خطا عريضا للتمييز ، مثل ذلك الخط القائم بين الجنس الآرى والجنس السامى فاننا سنكتشف اختلافاً ملحوظا فى اساليب التعبير الجمالى . فالساميون فى الحقيقة لا يعبرون مطلقا بالأساليب التجسيدية ـ وهذا يعنى ان هذه الأساليب ليست اصيلة أو « فطرية » فيهم . ويمكننا أن نقول بصورة تقريبية أنه لا يوجد فن تشكيلى يهودى . فاليهود فى أصلهم جنس صحراوى ، بدوى ، يستجيبون استجابة سريعة للخبرة الفيزيقية . ولكن معظم الفنون ، انما تنتمى الى الشعوب الحضرية ، الى تلك الشعوب التى تستقر فى المدن وتشكل حضارة ثابتة ومناخا يؤدى إلى تنقية مستمرة للشوائب الحضارية . ولا تستطيع الأجناس البدوية أن تخلق إلا فنا شعبيا يعبر عنه فى اشياء متحركة ، ويرتبط فن شاجال بصلة القربى الى فن شعبى من هذا النوع . ولكن شاجال أعلن أن هذا الفن لا يقنعه وأن هذا الفن قد استبعد عوامل تنقية الحضارة وتطهيرها ، لا لسبب إلا لأنه فن متطرف تماما .

والجنس اليهودى ، رغم أنه ما زال مشتتا ، وبدويا بمعنى من المعانى ، الا انه قد أصبح بدرجة كبيرة جزءا لا يتجزأ من الثقافة الأوربية[١٢] . وما زال اليهودى يحتفظ بتقلبه الجوهرى ، وعدم القدرة على السكون أو الهدوء بنفس الصورة التى ميزت أباءه ، ولكنه قد حوصر وسدت عليه منافذ الهرب ،

كما سبقه الزمن وخلفه وراءه ، وهكذا بدأ ، متأخرا جدا ، يأخذ بأسباب الفن التجسيدى ، والفن الذى يخلقه فن متميز أنه لا يحترم الشكل احترام الفن الآرى له ، أنه يتجنب كل ما هو محدود وثابت . وهو رومانسى فى جوهره ، ولا يخجل من رومانسيته . وهو لا يرى فى التصوير وسيلة لتفسير العالم الخارجى ، وانما وسيلة للتعبير عن النفس الداخلية . وهذا هو السبب فى استخدامه للنماذج الأساسية للفن الفردى ـ الغنائية والرمزية .

٨٠ ـ وليست الرمزية سوى فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة (حمامة لكى تمثل السلام) وهو مألوف بما فيه الكفاية فى الشعر : ولكن الغنائية فى التصوير تبدو فى صورة اضطراب خطير فى المقاييس والمستويات . ونحن ، إذ نستخدم كلمة « غنائية » فانما نحن فى الحقيقة نستخدم نوعا من التشبيه . فالغنائية فى الشعر ، وهى أسلوب « مباشر » معين للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية : وهذا يعنى ، اننا لا نحاول ان نصبغ التعبير بصبغة عقلية ، وانما لن نضع فى اعتبارنا الا التوازن الوجدانى للكلمات ، بل ان معناها الحرفى قد يكون سخيفا أو تافها .

فلتذهب لتحاول الامساك بنجمة هاوية

أو فلتنتزع جذر تفاحة لا جذر لها .. !

أو فلتخبرنى ، أين هى ساعات الزمان الماضية

أو فلتخبرنى ، عمن قد شق قدم الشيطان ..

كذلك فى التصوير ، إذا شئنا أن نحل هذه الوسيلة الفنية محل الشعر ، فاننا سنحصل على شىء شبيه بفن شاجال ـ وهو الفن الذى يأتى التناغم فيه من لمعان الألوان المتألقة كألوان قوس قزح ، وهى الألوان التى تؤثر فى وجداننا بطريقة لا تفسير لها ، مثلما تؤثر فى وجداننا أصداء الكلمات فى قصيدة غنائية ، ألوان لا تنتمى إلى أى مشهد من مشاهد الطبيعة ، ولكنها تنتمى إلى عالم من الخيالات اللاواعية ، عالم من اللصوص وقطاع الطرق ، عالم يجمع بين الشيوخ الأشرار وبرج ايفل ، بين الشموس المتمددة وحيوانات العمل

الصيرورة[1]، عالم من الصور قادر على أن يرمز إلى خصوبة رؤية الفنان وثرائها ، وعلى أن يعبر عن بهجة الفنان الخلاقة .

٨٠ ـ (أ) إن كلمة « التعبير » ، لهى كلمة ذات دلالة هامة فى الفن الحديث . ومن الممكن ألا تدل على شىء أكثر مما دلت عليه فى العبارة التى استخدمتها لتوى عن شاجال ـ التعبير هو الاسفار الخارجية عن المشاعر الداخلية . إلا أن كل شىء فى مثل هذا الاسفار سيعتمد على إذا ما كنا نحترم العالم الخارجى (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقا له . وعلى أساس من الافتراض الأول ظهرت مدرسة بكاملها فى الفن الحديث اتخذت من كلمة « التعبيرية » شعارا لها . وهى كلمة ضرورية بصورة جوهرية ، مثلها فى ذلك مثل « المثالية » ، « الواقعية » وليست مجرد كلمة ذات دلالات ثانوية مثل « الانطباعية » أو « ما فوق الواقعية » . انها تعبر عن طريقة أساسية من طرق ادراك العالم المحيط بنا وتمثله . وأعتقد انه من المحتمل الا تكون هناك الا تلك الطرق الثلاث الرئيسية : الواقعية والمثالية والتعبيرية . ولا تحتاج الطريقة الواقعية إلى تفسير ، فهى ، فى الفنون التجسيدية ، الجهد الذى تبذله كى نعرض العالم تماما كما يتراءى لحواسنا بلا تخفيف لألوانه ، ودون اغفال لتفاصيله ، وبغير تزييف من أى نوع . ويمكننا ان نتبين عدم بساطة ذلك الجهد بالصورة التى قد تتراءى لنا ، عن طريق حركة مثل الحركة الانطباعية ، التى تشككت فى الأسس العلمية للرؤية التقليدية أو الطبيعية ، وحاولت أن تكون أكثر وأكثر دقة فى عرضها للطبيعة .

وتبدأ المثالية ، وهى الطريقة التى ربما كانت الطريقة الأكثر اتباعا فى الفنون ، تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ، لكنها تنتقى وترفض ما لا يلائمها ـ بصورة واعية عامدة ـ من كتل الحقائق الحاشدة . والمثالية ،

---

(١) ومثلما قال السنجاب عن العالم انه « عالم يتكون من كل ما يبدأ اسمه بحرف (ق) مثل القمر والقطار والقلب والقط » . وربما كان من المفيد ان نقتبس هنا تلك الحجة المفحمة التى ساقها صانع القبعات لكى يضع نهاية لتلك المحادثة المتميزة ، نقتبسها لصالح بعض نقاد الفن الحديث : « تساءل السنجاب : هل سبق لك ان رأيت شيئا مثل رسم للكثرة ؟ ، وقالت أليس ، وقد عراها الاضطراب : « حقا ، هل تسألنى انا الآن ، لا اظن أن .. » وهنا قال صانع القبعات : « اذن عليك الا تتكلمى ! » .
(السنجاب وصانع القبعات وأليس كلها شخصيات من قصة الأطفال « أليس فى بلاد العجائب » التى كتبها لويس كارول سنة ١٨٦٥) .

(المترجم)

طبقا للتعريف الكلاسيكى الذى قدمه رينولدز هى : « هناك امتيازات خاصة فى فن التصوير لا تخضع لما يسمى بشكل عام بتقليد الطبيعة إذ أن كل الفنون انما تستوحى صورتها الكاملة من نموذج مثالى للجمال أكثر سموا مما يمكن أن يوجد فى للطبيعة الفردية » . ويقول فى نفس هذا الفصل (الثالث) أن عين الفنان . « بمقدرتها على تمييز جوانب القصور العرضية ، وتمييز النتوءات الزائدة فى الأجسام ، وتمييز التشويهات فيها ، ما أن تقع عين الفنان على أشكال الأجسام العامة حتى تصنع مثالا مجردا عن تلك الأشكال ، اكثر اكتمالا من أى واحد أصلى منها » .

وهكذا سنرى أن المثالية تتمتع بأساس ذهنى ، أنه ذلك الشرف الذهنى الذى شعر رينولدز بأنه هو وحده الذى يميز الفنان من الآية . ويمكننا أن نقول أن الواقعية تقوم على الحماس ، فهى تسجل بأكثر ما يمكنها من الصدق ما تستقبله الحواس ولكن نفس الانسان تحتوى على قسم ثالث هو ما ندعوه بالوجدان ، إن النوع الرئيسى الأخير من الفن ليتجه إلى هذا الوجدان بالتحديد . أن التعبيرية فن لا يحاول أن يصور أو ان يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ولا أى فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق ولكنه يحاول أن يصور المشاعر الذاتية للفنان . وقد يبدو هذا الفن ، باعتباره منهجا ، مشروعا تماما مثل النوعين الآخرين ، كما انه فى أزمنة مختلفة وفى بلاد مختلفة كان هو أكثر أشكال الفن ذيوعا وأوفرها نصيبا من اعتراف الناس .

واعظم من يمثلون الفن المثالى هم اولئك الذين ينتمون إلى تقاليد الكلاسيكية الأغريقية : براكسيتيليس وفيدياس ودونا ـ تيللو ورافاييل وبوسان ورينولدز وسيزان . ويمثل هذا النوع بالنسبة لمن يتمتعون بميول ذهنية ، نموذج الفن السامى . والشيءالذى لا يبدى مثل هؤلاء الناس استعدادا للاعتراف به أن انواعا معينة من الفن الحديث مثل التكعيبية والفن التجريدى عموما ، وهى ايضا ، وبكلمات رينولدز ، افكار مجردة عن أشياء واقعية ، وهى أكثر اكتمالا من أى واحد أصلى من هذه الأشياء ، وهى على ذلك تقع فى دائرة الفن المثالى .

ويتمتع الفن الأغريقى بجانبه الواقعى ، ولكننا نرى أن هذا النموذج اكثر اعتيادا فى الفنين المصرى والرومانى ، وهو يمثل جانبا واحدا من النهضة الايطالية ، ولكنه أكثر انطباقا على فنون ألمانيا وبلاد الشمال . وقد حصل هذا

النوع على دفعة قوية من المدرسة الطبيعية الانجليزية (وبخاصة كونستابل) ثم أصبح دعيا وزائفا ، بل وسخيفا على يدى الحركة الانطباعية .

والفن التعبيرى فن تعبيرى بالتحديد ، ولا ترتبط مظاهره بأية مراحل زمنية أو بلدان معينة . ولكنه يعد - إلى حد ما - أكثر انطباقا على الأجناس الشمالية ، لأن الأجناس الشمالية تنحو نحو التأمل الداخلى الذاتى . ومن جانب أخر ، نرى أن فنانا واحداً من شعوب البحر الأبيض المتوسط ينتمى إلى الحركة التعبيرية ، كما انه لا يوجد فن أكثر تعبيرية من فن زنوج أفريقيا الاستوائية . وهناك الكثير من الفنون التعبيرية فى اسبانيا (أعمال نحات مثل موراليه ، على سبيل المثال) ، وليس من الصعب أن نعثر على فن تعبيرى فى إيطاليا . ولكن اكثر نماذجه أصالة إنما توجد فى الشمال - وتعد لوحة مذبح إيزنهايم الخلفية التى أبدعها جرانوولد فى كولمار أروع مثال لهذا الفن . ويهوم الفنان مثل بروجيل بين التعبيرية والواقعية ، ولكن بوش وكثيرين من أتباعه تعبيريون خالصون .

والتعبيرية فى الفن الحديث حركة متميزة ، ولا تشترك فى شىء مع التكعيبية أو غيرها من الحركات « التجريدية » ، أو ربما اشتركت معها فى القليل . ويعتبر فان جوخ ، مثله فى ذلك مثل اى فنان فرد آخر ، مؤسس التعبيرية الحديثة ، ولكن ربما كان ادوارد مونش هو أكبر روادها نفوذا وتأثيرا ، الذى أسس تلك المدرسة الألمانية الخصبة التى لا تتمتع بحب الناس الآن ، والتى تضم مع هذا مجموعة من الفنانين الأقوياء ، مثل إميل نولد وكريستيان رولفس وماكس بيكمان وكارل شميدت روتلاف . ولها فى فرنسا ممثلان متميزان هما جورج رووالت ومارسيل جرومير ، وهناك فى النمسا أوسكار كوكوشكا ، أما مارك شاجال فهو نموذج روسى . وتوجد ايضا حركة تعبيرية قوية فى بلجيكا تستحق أن تعرف بصورة أفضل (كونستانت بيروميك وجوستاف دى سميت وفريتز فان دير بيرج وفلوريس يسبيرز) .

وتتسامى التعبيرية إلى المعنى الحرفى للكلمة نفسها ، بمعنى أنها تعبر عن مشاعر الفنان بأى ثمن - ويكون الثمن عادة مبالغة أو تشويها للمظاهر الطبيعية مهما يبلغ بها حدود الصورة الباعثة على السخرية . فالكاريكاتير تطوير للتعبيرية ، وهو فن لا يجد الناس صعوبة فى فهمه وتقديره . ولكن حينما يطلب من الكاريكاتير ان يصل إلى مستوى الإحكام والتنظيم المفترضين فى

عمل من الالوان الزيتية ، أو فى قطعة من النحت ، حينئذ يبدأ الناس فى الثورة . « إننى ادعوها شيئا يبعث على الاشمئزاز » هكذا غمغم الكولونيل بليمب بالذات حينما مر بى أمام السلم فى معرض لرووالت . ولكنها لن تكون باعثة على الاشمئزاز إلا إذا كنت تؤمن بذلك النوع المعين من انواع الكبت والمعروف باسم القيود الكلاسيكية اما إذا كنت تؤمن ـ من الجانب الآخر ـ بأنه من الأمور المستطابة أن تترك العنان لمشاعرك بين الحين والآخر ، فلابد لك من أن تكون شاكرا ممتنا للفنان الذى يقدم لك صمام الأمن لتلك المشاعر .

ولا يعنى هذا أن كل تعبير إنما هو فن ، رغم أنه قد حدث أن كانت تلك الكلمات هى التعبير الذى استخدمه كروتشه ليعرف الفن . ولكن « التعبير » بالصورة التى استخدمه بها كروتشة . والصورة التى تستخدم بها فى هذه الفقرة لا يمثل الصورة التلقائية للمشاعر بنفس القدر الذى يمثلها به التعرف على الصور أو الأشياءالتى تجسد المشاعر . وربما عاونتنا هذه التفرقة ، وهى تفرقة اساسية فى علم الجمال عند كروتشة ، فيما نحن بصدده . ونقدم هنا ملخصا لواحد من أوضح الشروح التى قامت لتلك النظرية .

« يكتب مستر ا. ف كاريت فى كتابه « ما هو الجمال ؟ » (مطبعة جامعة أوكسفورد سنة ١٩٣٢) قائلا : إنه ربما كان علينا أن نميز هذا « التعبير » من بين الأشياء الأخرى التى اختلطت به بصورة شائعة . اولا ، إنه ليس إشارة او دلالة . وربما كان هناك الكثير من الاشارات أو الدلالات التى تشير إلى الاحساس أو تدل عليه ، وربما كانت هذه الاشارات أو تلك الدلالات ذات معنى خاص بالنسبة لفرد معين ، وربما كان من الممكن التعرف عليها بواسطة الأطباء أو غيرهم من أهل الرأى ، ولكن تلك الاشارات أو الدلالات ليست « تعبيرات » عن ذلك الاحساس . فالصرخة او الصيحة ليست بحاجة إلى أن تكون بذاتها معبرة عن الألم ، رغم أنها من المعتاد أن تكون الإشارة عليه . إنها من الممكن أن تدخل فى تعبير درامى عن الألم . كذلك فإننا لا ننظر إلى العرق ولا إلى تغير النبض بوصفهما تعبيرا عن شىء ما . التعبير شىء متخيل أو محسوس « ندرك » نحن بواسطته الاحساس (لا نستنتجه) . وثانيا ، التعبير ليس اتصالا . فربما كان التعبير مرتبطا بأنفسنا .. مجرد رمز ، مثل الصرخة التى من الممكن أن توصل فزعنا إلى الآخرين ، إما عن طريق تأثرهم الأعمى بهذا الفزع ، أو عن طريق أن ندعهم يعرفون أن الفزع يتملكنا : ومع

هذا فإن الصرخة ليست بحاجة إلى أن تكون معبرة عن الفزع . والتعبير ، أخيرا ، ليس رمزا ، بالمعنى الصحيح لتلك الكلمة .. فالرمز .. إشارة « مصطنعة » ، معناها شيء متفق عليه وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد اتفق عليه » .

إن التعبير الذى « يكون » فنا ، بالمعنى الذى قدمه كروتشة ـ أى التفكير المتأمل فى الاحساس (استجماع الذكريات فى هدوء) أكثر منه النشاط العقلى المصاحب للاحساس نفسه ـ هو مفهوم أكثر اتساعا بكثير من ذلك المفهوم الذى عرضته الآن . إن التعبير بذلك المعنى الأوسع هو قاعدة المثالية والواقعية ، إلى جانب التعبيرية أيضا . إلا أننى أعتقد بأنه لابد لنا أن نقول ذلك عن الفن ذى النزعة التعبيرية بنوع خاص ، أى أن نقوله عن شكل التعبير الأكثر قربا من مصدر الاحساس . إن الاحساس هنا خاضع للتأمل ، ولكن ليس فى إطار فلسفى قائم على الاشارة إلى مصدره ، تلك الاشارة التى تحدد حالة العالم ، أو ما ينبغى أن تكون عليه .

٨١ ـ قد أحب أن أذكر فنانين حديثين أخرين ، يبدوان لى أنهما يمثلان سمات متميزة للعقل والحساسية ، ويوحيان بتطورات جديدة فى مدارج الفن . وأولهما هو بول كلى وقد ولد كلى الذى مات سنة ١٩٤٠ ، فى قرية بالقرب من برن (فى سويسرا) سنة ١٨٧٩ إبنا الأستاذ الموسيقى . وتلقى دراسته فى ميونيخ ورحل إلى إيطاليا وتونس ، وعاش معظم أيامه ، قبل حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ـ فى ميونيخ أو باريس . وفى سنة ١٩٣١ أصبح أستاذا فى بوهوس Bauhaus وهو نوع من « المعمل » الرسمى للفن التجريبى انشىء أصلا فى فيمار ، ثم انتقل سنة ١٩٢٥ ، إلى ديسو . ولقد رأيت رسوما هندسية من تصميم كلى ، تتمتع بدقة وجمال يمكن أن يجتازا أكثر الاختبارات الأكاديمية قسوة . وقد كان كلى رساما عظيما ، وربما كان من الضرورى أن نؤكد ذلك قبل تقويم طبيعة عمله .

ويجب أن نفصل كلى ، عن كل حركات الفن الحديث ، وأن نفصله بالذات عن اتجاهات من مثل التكعيبية أو التعبيرية أو المستقبلية . وفى بعض الأحيان تزعم الجماعة الفرنسية المعروفة باسم « السيرياليين » أنه ينتمى إليها ، إلا أنه إذا كانت هناك أى مساءلة : حول العلاقة بينهما ، فإن السيرياليين هم من استمدوا بعض تفكيرهم من كلى ، ولم يستمد هو منهم

شيئا . انه اكثر الفنانين المحدثين تفردا . فقد خلق عالمه الخاص ـ كما فعل شاجال ـ عالما يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة ، وبقوانينه الخاصة لمنظور الرؤية وللمنطق ـ وفى هذا العالم كان يعيش وكان وجوده كله . ولابد من أن يتجاوب هذا العالم تجاوبا خاصا مع الانجليز الذين يعشقون الكلام الفارغ الوقور ويعشقون أرض الاقزام وبلاد العجائب . ومع ذلك فليس هناك ما هو مضحك أو ساخر بشكل متعمد فى فن كلى ، انه فن غريزى ، وخيالى ولا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية . وهو يبدو أحيانا فى صورة طفولية ، وفى صورة بدائية احيانا ، وفى صورة جنونية أحيانا ثالثة ، ولكنه فى حقيقته ليس واحدا من هؤلاء الثلاثة ويمكننا أن نقترب من فن كلى بصورة افضل لو حاولنا أن نميزه من تلك الأنواع التى عرفناها .

فمن الممكن بسهولة أن نخطىء فنتخيل أن بعض رسومات كلى ليست الا من رسم بعض الأطفال . فهذه تماثل تلك فى بساطتها وفى خطوطها الدقيقة العصبية وفى ملاحظتها غير المتوقعة للتفاصيل ذات الدلالة وفى خيالها الساحر إلا أن هناك فرقا واحدا بينهما وفى غاية الأهمية : فرسومات كلى تتمتع بالذكاء ، وهى موجهة إلى جمهور مثقف وتتمتع بنوع من التأثير علينا . فالطفل لا يرسم الا لنفسه (على الأقل حينما يرسم بصورة جيدة) ، وقد يدهشنا بجمال مدركاته وغرابتها ، ولكنه هو نفسه مقتنع بأنها أشياء عادية وطبيعية . ونحن نرى ما يكاد أن يكون نفس الفرق بين فن كلى وفن الانسان البدائى ، أو فلنقل فن البوشمان . فهذا الفنان يتمتع بدافع معين مرتبط بعباداته الغيبية أو السحرية ، وهو مدرك لوجود نظارة ، وهم قبيلته . والفنان البدائى يختلف ـ إلى هذه الدرجة ـ عن الطفل ، وهو يختلف عن كلى فى احتياجه إلى نوع من التورية أو الايهام . أما نظارة كلى فهم ليسوا من المؤمنين بالسحر ـ بل وليسوا من المتدينين . وانما يتكون هذا الجمهور أساسا من ذوى الثقافات الرفيعة ، مهما احتج هو على ذلك . وقد لا يؤثر هذا بصورة واعية على فن كلى ، إلا أن كلى نفسه كان رجلا مثقفا ، ولا مفر من أن يتأثر فن الانسان بمستوى عقله . وهذا يمنحنا مفتاح الاختلاف بين فن كلى وفن المجانين . ربما كان عقل المجنون مشحونا بالصور الثقافية ، وربما ارتبط جنونه بخيال بلغ الغاية من العمق والجدية ، ولكنه سيفتقر مع ذلك إلى الاحساس بالتطور . أما خيال كلى فهو أشبه بقصة خرافية لا نهاية لها .

لست واثقا تمام الثقة من معرفتى بما سأقوله ، ولكننى لابد لى من أن أخمن أن كلى ، مثل السيرياليين ، لم يكن جاهلا بعلم النفس الحديث : فان فنه مرتبط به غاية الارتباط . ويقسم عالم نفسى مثل فرويد ، العقل الى مناطق ثلاث ، الواعى والباطن ، واللاواعى والعقل الباطن هو ذلك الجزء الدفين من العقل ولكنه القادر على أن يصبح عقلا واعيا والعقل اللاواعى هو ذلك الجزء الذى يقمع أو يكبت بصورة ديناميكية والذى لا يستطيع أن يكون واعيا الا عن طريق العلاج الطبى الذى ينجح فى ازاحة قوى الكبت . ونحن نهتم هنا بالعقل الباطن ، لانه مركز الاستقبال العظيم للصور اللغوية أو الشفوية أو لمختزنات الذاكرة التى يستمد منها فنان مثل كلى خياله وتخيلاته . ونحن نعلم جميعا أن العقل يختزن عددا لا يحصى من سجلات المدركات القديمة ، التى حينما تأتى المناسبة الصحيحة مصادفة فانها تبرز ثانية إلى السطح ، والتى تبرز أحيانا بألوانها المحتفظة بكل حيويتها بسبب ذلك الاختفاء الطويل عن الضوء . والشىء الذى قد نفعله نحن مصادفة فى مسار تفكيرنا الواعى ، قد يفعله الفنان مصادفة فى مسار عملية الرسم . ولكن كلى لا يريد أن يأتى بعالم العقل الباطن هذا الى مجال الوعى . بل انه يريد أن يطرح أمامنا الطبيعة الخالصة النقية لهذا العالم الخفى الذى لا نشعر به ـ يريد أن يستقر فى هذا العالم وأن ينسى العالم الواعى . يريد أن يهرب الى عالم مختزنات الذاكرة ، عالم الصور التى لا رابط بينها ، لأن هذا العالم هو عالم الخيال ، عالم الأقاصيص الخيالية والخرافات . ان فن كلى فن ميتافيزيقى ، وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة ، وهو ينكر الحقيقة أو ينكر كفاية المدركات العادية ، إن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحدودة ـ انها رؤية موجهة إلى الخارج . أما الداخل فهو عالم آخر اكثر روعة ، ولابد من اكتشافه ، ان عين الفنان مركزة على قلمه والقلم يتحرك ، أما الخطوط فتتغرق فى الأحلام .

٨١ ـ (أ) والسيريالية ، أو ما فوق الواقعية ، باعتبارها حركة ، متميزة عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى ، ومن المؤكد أنها تنفصل انفصالا كاملا عن كل تقاليد التعبير الفنى المعترف بها . وعلى ذلك فقد كان من المحتم لها أن تثير اقسى أنواع المعارضة . لا فى الدوائر الأكاديمية فحسب (التى تقنع عموما بأن تنفض يدها منها باعتبارها بلاهة وسخفا) . وانما تشير هذه المعارضة أيضا من قبل أولئك المصورين والنقاد الذين اعترف الناس بوصفهم محدثين . إلا أن مثل هذه المعارضة العمياء قد أثبتت خطأها على الدوام فى

الماضى ، حتى انه لابد لنا على الأقل من أن نبذل محاولة لكى نفهم ما الذى يرمى اليه هؤلاء الفنانون ذوو العزم الشديد ، وقد يصح لنا ، من أجل هذا الهدف ، أن نأخذ ماكس ارنست وسالفادور دالى كممثلين لهذه الحركة .

ولد ماكس ارنست ، الذى يعيش الآن ويعمل فى الولايات المتحدة ، فى بروهل بالقرب من كولونيا سنة ١٨٩١ . وقد اظهر فنه منذ البداية اتجاها نحو الرمزية ، ونحو ما يمكن أن يدعى تفكك الذهن أو العقل وتحلله ، هذا التحلل الذى يعتبر مظهرا من مظاهر الرمزية . إن الفنان ، سواء كان شاعرا أو صوفيا أو مصورا لا يبحث عن رمز لما هو واضح وقادر على أن يفسر تفسيرا منطقيا ، انه يتبين ان الحياة والحياة العقلية بوجه خاص ، توجد فى شكلين ، اولهما محدد ذو تفاصيل وشكل خارجى واضح ، والثانى ـ وربما كان هو الجانب الأكبر من الحياة ـ خفى غامض لا وضوح فيه فالكائن البشرى ينساب خلال الزمن كجبل الثلج ، لا يطفو منه إلا جزء صغير فوق مستوى الوعى . وهدف الفنان السيريالى ، سواء كان مصورا أو شاعرا ، هو أن يحاول أن يكتشف بعضا من ابعاد وجوده الخفى وخصائصه ، وهو ، لكى يفعل هذا ، فانه يستعين بأنواع مختلفة من الرموز .

وذلك لأن الرمزية ، ليست هى تلك المسألة البسيطة التى يفترضها الناس عادة ، اننا نقول فى الرياضيات : نفرض أن س = الكمية المجهولة و « س » تسمى رمزا . وربما كان لنا أن نقول اى السيريالية هى « س » الخاصة بالتصوير : فهى تمثل كمية غير معروفة . إلا أن مثل هذا التفسير لن يرضى الكثير من الناس . فهم يريدون أن يعرفوا لماذا تكون « س » فى التصوير مثل ذلك الرمز المعقد . انه معقد لأن الرمزية معقدة . ويمكننا أن نبدأ كلامنا بأن نقول انه من الممكن أن تكون الرمزية مجردة أو محددة . وهى مجردة حينما تستخدم اشكالا ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من ظواهر الطبيعة ، ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما كما أن حرف « س » مطلق وذاتى بكيفية كاملة . (وإذا شئنا أن نأخذ مثالا بسيطا) قلنا انه من الممكن للدائرة أن تعتبررمزا للكمال والاكتمال ، بل ورمزا للقواعد التى تحكم الكون . إن الهرم رمز للثبات ، والخط المتموج رمز للرشاقة أو اللطف . وهلم جرا . ويقوم الكثير من اللوحات التجريدية للمدرسة التكعيبية على نزعة رمزية شكلية من هذا النوع ، ومن الممكن أن يقال أن تناغم الفن الاغريقى

طالما انه يقوم على قانون عددى ، انما هو نزعة رمزية شكلية من نفس النوع . ولكن الرمزية بالمعنى المعترف به عادة ، تستخدم صورا محددة ، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التى لا رابطة بينها . ومن الممكن مع ذلك ، لتلك العناصر أن تتجمع بأسلوب واع أو بأسلوب لا وعى فيه . فهناك أشياء معينة ، رغم انها قد غرست فى اللا وعى باعتبارها رموزا ، إلا انها قد اعترف بها لزمن طويل على انها هى ما ترمز إليه ، ثم انتقلت من عصر إلى عصر متخذة صفة على نقيض حقيقتها . ويمكننا أن نقدم الثعبان والعنزة والنار والخمر والخبز كأمثلة على ذلك . وقد كشف علم النفس الحديث عن دلالة معظم هذه الرموز ومغزاها ، وكشف علاوة على ذلك عن الدلالة الرمزية لكثير من الصور التى نجدها عادة فى الأحلام أو فى خدع الخيال . وتنطلق السيريالية الى حد كبير من ذلك الفرع من علم النفس الحديث ، أو انها ، على الأقل ، تجد تبريرا لها فيه . وهى تجهد بصور واعية لكى تخلق رموزا حية ، وسينتفع فن أحد السيرياليين ، مثل ماكس ارنست من كل من الرموز المجردة والمحددة .

وإذ ينشغل الكثير من النقاد انشغالا شديدا بالمضمون الرمزى للوحات من مثل لوحات ماكس أرنست ، فانهم لا يقفون لكى يفكروا فى قيمها الجمالية ، ثم يدينون هذه القيم ادانة كاملة باعتبارها نوعا من علم النفس أو الأدب ، أو أى شىء فيما عدا التصوير وعلى ذلك فإن أمثال هؤلاء النقاد انما يكشفون عن ضيق أفقهم ، وذلك لانهم إذا ما نسوا الرمزية للحظة واحدة ، لاستطاعوا أن يكتشفوا (لو انهم يتمتعون بحساسية لا تحيز فيها) سحرا لا نهاية له فى لون اللوحات الحقيقية وبنائها . ذلك لأن ماكس ارنست فنان ، وفنان قبل كل شىء بالمعنى المحدد للكلمة ـ اى انه رجل يمارس التصوير بذوق وبحساسية . وهو يستخدم تلك المواهب لكى يكشف رؤياه ـ رؤياه الرمزية ـ تماما كما استخدم بليك حساسيته الشعرية لكى يكشف عن رؤياه الرمزية ايضا . وبعد قرن أو ما قرب من القرن وصلنا الى النقطة التى نعترف فيها بعبقرية بليك ، وعلينا ، ونحن فى نفس الحالة المزاجية ، أن نكون قادرين على أن نتقبل عبقرية ماكس ارنست المشابهة لعبقرية بليك .

٨١ ـ (ب) كان الاكتشاف الحى لعالم ما وراء الطبيعة ، بالطبع ، شيئا مشتركا بين كل مراحل ، وميادين العصور الوسطى برمتها ، الا أن معظم

الظواهر الصورية لذلك الاكتشاف وقفت عند حدود الصور المضحكة والمفزعة فحسب . وذهب بوش إلى أبعد من ذلك ، إلى الصور غير المعقولة . وتتميز معظم صوره التى من هذا النوع بالتفاصيل الكثيرة حتى لتبتعد بذلك عن حسن المظهر وجودته ، ولكن مجرد تعداد بعض الأمثلة من تلك الصور التفصيلية يكفينا لكى نتبين الطبيعة غير العادية لخياله . وأفضل مثال على ذلك هو اللوحة الخلفية الكبيرة لمذبح الأسكوريال ، التى تتكون من أقسام ثلاثة وتصور فى وسطها حديقة فينوس ، أو حديقة الملذات ، والفردوس على الشمال والجحيم على اليمين . وفى الجزء الأوسط على سبيل المثال ، نرى فى قسم واحد منه مشهدا على ضفة أحد الأنهار ، ونرى تحت الماء بيضة فتحت منها نافذة مستديرة ، والنافذة ممتدة إلى الخارج كالأنبوبة الزجاجية حيث وقف رجل يحمل فأرا على وشك الدخول فى الأنبوبة . ومن جانب البيضة الآخر ينمو نبات غريب تمتد زهرته لكى تكون أريكة كروم جلس فى داخلها عاشقان عاريان . وعلى الجانب الآخر من الزهرة وقف شخص آخر ليلاطف بومه عملاقة ، بينما جلس ، فى أعلى الزهرة ، أشخاص عراة آخرون فى أوضاع تدل على اليأس فوق جناحى نقار الخشب العملاق وعصافير وطيور أخرى . وفى الجحيم نرى شخصا عاريا مادا ذراعيه فى قيثارة ، والقيثارة تنمو خارجة من عود زهر يلتف حوله ثعبان يعتصر بين حراشيفه رجلا عاريا . وقد جلس وحش له رأس طير فوق منبر هائل وقد انغرست قدماه فى الأوحال ، يأكل جثثا عارية تتطاير حولها طيور سوداء ، وقد علق بأقدام الجثث شىء يشبه القمع المقلوب . وقد تدلت من المحراب فقاعة يبرز منها شخص إلى منتصفه وهو معلق فوق فاغر الفوهة . وقد أخذ رجل يلاطف خنزيرا ، وقد أزعجته حشرة خرافية ذات سيقان انسانية وصدر تدلى منه ساق انسان مقطوعة . وليس كل هذا الا بعض المختارات العشوائية من مئات حقيقية من التفاصيل الخيالية المشابهه . أن خيال سالفا دور دالى بالمقارنة إلى خيال بوش هو خيال ضعيف أو نقول انه خيال باهت ؟

ربما قام أولئك الذين يميلون إلى أن ينظروا إلى دالى نظرة جدية برسم خط يفرقون به بين طبيعة الالهام فى كل من الحالتين . ومع ذلك فانه من المشكوك فيه ان تلك التفرقة ستكون ذات قيمة كبيرة . ان دالى على سبيل المثال يصور حذاء سيدة وقد وقفت فى داخل زجاجة من اللبن ـ وهو كثيرا ما يستخدم صورة حذاء السيدة . وسيذكر أولئك الذين ألفوا قراءة كتابات أصحاب مدرسة التحليل النفسى أن الحذاء واحد من أكثر الرموز الجنسية عادية . التى

قبل انها تظهر فى الأحلام ، ومعظم أشكال دالى رموز معروفة من هذا النوع . وسيقال تبعا لذلك ان دالى يبنى بصورة واعية نفس النوع من الخيال الذى يعرضه بوش بطريقة طبيعية وذاتية . ولا يستطيع ، الا دالى نفسه ، أن يقول إلى اى مدى يستفيد هو بطريقة واعية متعمدة من الرمزية الفرويدية ، ولكننى أشك فيها اذا كان انتفاعه بها أكثر تعمدا من انتفاع بوش بالرموز المشابهة (لأن أحدا من المحللين النفسيين لن يفشل فى أن يميز الكثير من رموز بوش باعتبارها رموزا جنسية) ، واعتقد ان أكثر ما قد يمكن لنا أن نقوله هو أن بوش لم يكن يملك المصطلحات السيكولوجية التى يصف بها ما كان يفعله ، وأنه بقدر ما تعتمد أفكارنا على المفردات التى نعرفها ، فان بوش لم يكن يتعمد نواياه . ولكننا نقول بلغتنا الحديثة أن كلا من دالى وبوش انما كانا يستمدان خيالهما من اللاوعى ، ولا يبدوأن كيفية ولوجهما إلى عالم اللاوعى من الأمور التى قد تهمنا كثيرا .

الا أن التشابه بين الفنانين ما زال اكثر عمقا . ان هدف الفنان السيريالى ، كما قال ماركس إرنست ، ليس هو أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه وبين اللاوعى ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ، كما أن هذا الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعى ثم يشيد بها عالما مستقلا من الخيال ، بل أن هدفه هو أن يحطم السدود ، الفيزيقية والسيكولوجية معا ، بين الوعى واللاوعى ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، ثم أن يخلق حقيقة أسمى ، حيث يمتزج الحقيقى وغير الحقيقى ، التفكير والعمل ويتقابلان ، ويسيطران على الحياة كلها . ولقد الهم بوش اتجاها مشابها تمام المشابهة عن طريق الأفكار الدينية فى العصر الوسيط والأيمان بحقيقة الحياة الأخرى . لقد كانت الحياة الدنيا والحياة الآخرة ، الفردوس والجحيم والعالم ، بالنسبة لرجل يتمتع بمثل ما يتمتع به من قدرة هائلة عز التخيل والحدس ، كانت حقيقية بكيفية متساوية كما كانت متداخلة أيضا ، بمعنى انها تتشابك لكى تكون حقيقة أعلى : تلك الحقيقة التى كانت هى الحقيقة التى يمكن للفنان أن يهتم بها .

وانا لا أعنى أن دالى قد أستبدل تفكير بوش الدينى باجازة متساوية الكفاية لنوع التصوير الذى خلقه بوش ، فنحن اذا ما وضعنا جانبا الرغبة فى « تزوير » أو تزييف ما يسمونه بأسطورة عبقرية الفنان ، أو موهبته الخاصة

(لأنه من الواضح انه بأمكان أى انسان يتمتع بنوع متوسط من اللاوعى أن يصبح فنانا سيرياليا) . واذا ما وضعنا جانبا ايضا الرغبة فى تدمير مجموع الايديولوجية البورجوازية عن الفن ، فاننا لا نستطيع القول بأن السيرياليين يتمتعون بأى تفكير دينى أو بأى معتقدات من أى نوع . اننى لا أعنى أكثر من أن خلود فن بوش الذى ثبت عمليا ، يجب أن يحذرنا من الرفض الشديد التسرع لفن دالى ، والسيرياليين بوجه عام . وأنا بهذا الشكل أخرج موضوع القيم « الأدبية » من المسألة تماما ، ذلك لأن السيرياليين ، مثلهم فى ذلك مثل بوش ، لا يخجلون من نزعتهم الأدبية ، وهم راغبون تماما فى التخلى عن القيم المجردة والشكلية التى ينظر اليها غالبية الفنانين المحدثين باعتبارها القيم الجوهرية فى الفن .

٨١ ـ (جـ) كان من المعتاد فى القرن السادس عشر أن يتناقش الناس حول موضوع تفوق الفنون بعضها على البعض ، وخاصة فيما بين التصوير والنحت . وكان أكثر الآراء ذيوعا هو ذلك الرأى الذى مثله بنفينيتو سيلليني وعبر عنه ، الذى اعتقد ان النحت أعظم ـ ثمانية أضعاف من أى فن آخر قائم على الرسم أو التخطيط لأن للتمثال ثمانية زوايا يمكن النظر إليه منها ولابد من أن تتساوى كل زاوية منها فى جمالها وجودتها . وقال أنه ليس هناك فى التصوير ما هو أكثر من صورة الشجرة أو الرجل أو أى شىء آخر منعكسة على صفحة الماء فى أحد الينابيع ـ ان الفرق بين التصوير والنحت لا يقل عن الفرق بين الظل والجسم الذى يلقى هذا الظل نفسه .

ومن الجانب الآخر ، اعتقد ليوناردو أن التصوير أسمى من النحت لأنه أكثر ذهنية وأصل فكرا . وقد عنى بهذا التصوير ـ باعتباره تكنيكا ـ أكثر ثباتا بشكل حاسم ، بالنسبة للتأثيرات التى يستطيع أن ينتجها . كما أنه أكثر اتساعا ، بصورة حاسمة كذلك ، بالنسبة للمجال الذى يفتحه أمام الابتكار أو الخيال . أما ميكلانجلو ، فحينما طرح عليه السؤال قال بطريقته المباشرة الحكيمة ، أن الاشياء ذات النهايات المتشابهة ، تتشابه هى نفسها ، وأنه لا يمكن ـ تبعا لذلك ، أن يكون هناك فرق بين التصوير والنحت فيما عدا تلك الفروق التى ترجع إلى الحكم الأكثر صدقا والعمل الأكثر اجهادا .

ولم يحدث فى ذلك الوقت ، أو حتى زماننا هذا ، أن تحدى أحد من الناس افتراض ميكلانجلو القائل بأن أهداف التصوير والنحت انما هى أهداف

واحدة . ولكننا اليوم لا نقتصر على أن نميز تمييزا واضحا تماما بين أهداف الفنون المختلفة ،بل أننا نعترف أيضا بامكانية ان يكون للفنانين ، الذين ينتمون إلى فن واحد مثل النحت ، نوايا وأهداف مختلفة تمام الاختلاف . ان من بين الخصائص المميزة لزماننا الحديث أن الفن ، مثله فى ذلك مثل العلم ، قد انقسم إلى مجموعة من النشاطات المستقلة تماما . ومن المحتمل أن نجد شيئا باقيا من القيمة التى تسعى اليها كل أنواع الفنون ، ولكن حتى هذا مشكوك فيه . وقد كان من الممكن فى القرن السادس عشر أن يتوحد الفنانون حول تصورهم للجمال تماما كما كان من الممكن لفلاسفة ذلك العصر أن يتوحدوا حول مفهومهم عن الحقيقة . أما اليوم فلا توجد مثل هذه الوحدة الأساسية لا فى الفنون ولا فى الفلسفة .

ومع هذا ، فقد اعترف ميكلانجلو بوجود نوعين من النحت ـ نوع حقيقى أو أصيل ونوع زائف . وقد كتب ذات مرة يقول : « اننى أعنى بالنحت ذلك النوع من الفن الذى يتم تنفيذه عن طريق تقطيع أوصال الكتلة الواحدة : أما النوع الذى يتم تنفيذه عن طريق البناء باسم « التسوية » Modelling وعلى الرغم من عظمة ميكلانجلو واتساق تفكيره ، فقد تدهور مستوى النحت بعد عصره سريعا لأنه اعتمد على « البناء » ، بدلا من أن يعتمد على « تقطيع أوصال الكتلة الواحدة » . ومن الطبيعى أن التماثيل لم تكن تصنع من الطين ثم تترك ، على حالها ـ فقد كان من المعترف به أن الطين هش إلى درجة بعيدة . وكان تصميم المثال أو النموذج الذى وضعه بنفسه يعاد تنفيذه بشكل عام بأيد اخرى غير يديه هو ، اما عن طريق صبها بالبرونز ، واما عن طريق انتاجها على نطاق واسع بالوسائل الميكانيكية بالرخام . وقد يقوم المثال اذا كان ذا ضمير حى بوضع اللمسات الأخيرة على الأنتاج النهائى ، إلا أن ما كان يحدث بشكل عام هو أن يترك هذا الانتاج وشأنه .

وكان رودان هو أول من ثار من بين المثالين ضد هذه الحالة المتدهورة للفن ، وعلى الرغم من أنه قد ظل « بناء مسويا modeller بدلا من أن يكون « نحاتا Cutter » إلا أنه مع ذلك جعل من التسوية وسيلة دقيقة للتعبير ، وعلما له قواعده ومقاييسه ، للايقاع والحركة ، وللضوء والظل . ولكن المرء يستطيع ان يقول ـ مع هذا ـ أن هدفه كان هو نفسه هدف المصور ـ أو نفس هدف رمبرانت على سبيل المثال ـ وهو المصور الذى كان رودان يشعر بتعاطف

عميق معه . وقد استمرت نهضة صنع القوالب التى بدأها رودان على أيدى مثالين محدثين آخرين ـ بورديل وميبول وابشتين والريخ ـ وأنا اذا لم أكن قد تحدثت كثيرا عن هذا المجال من مجالات الفن ، فليس سبب ذلك هو اننى أحتقره ـ على العكس ـ اننى قد أجزم بان صانعى القوالب المحدثين قد أكتسبوا الكثير من الجدارة والكفاءة ، بالنسبة للأعمال المعاصرة ، أكثر مما حققه النحاتون . ولكنهم بهذا الشكل ، قد كان امامهم طريق أطول بكثير ، وكانوا يقيمون بناءهم على أساس من تقاليد متينة التأسيس . أما فن النحت المباشر فهو فن أكثر صعوبة وعسرا ، وأكثر « ضياعا » فى الوقت نفسه ـ بمعنى أنه لابد من استرداد مبادئه وأصوله . لا استردادها من التراث الأقدم عهدا فحسب ، وانما أيضا من بين قرون من الأضطرابات والتردد وسط التكنيكيين . وليس من المبالغة أن نقول انه يجب على هذا النوع الآخر من النحت أن يخلق رؤية جديدة للواقع ـ وهذه عباره غامضة قد تزداد وضوحا على مدى حديثنا .

كان لابد للدافع أو الباعث الجديد من ان يأتى من اتجاهين ـ وربما كانوا ثلاثة اتجاهات اذا ما وضعنا فى اعتبارنا تلك الرغبة العامة المتلهفة إلى نوع من التكامل الفنى الذى يقوم على النحت المباشر بوصفه التكنيك الملائم لفن النحت . وكان الاتجاهان الآخران متميزين تماما ـ اذ كان الأول هو اكتشاف نماذج مختلفة من الفن البدائى وتقييمها ـ النحت الزنجى ، والنحت المكسيكى والأغريقى مما قبل التاريخ ، والنحت المسيحى أو الرومانى المبكر ـ ، وكان الدافع الثانى هو أضفاء حضارتنا الميكانيكية على الفن . وقد حدث فى بعض الأحيان أن تشابك هذان الاتجاهان بطريقة مربكة تماما ، ذلك لأنهما أيضا كانا من بين الجوانب المبكرة للتصوير التكعيبى ـ وقد تميز عمل مثالين من أمثال برانكوزى وأرشكيبنكو ولورنز ، هذا العمل الذى انجز فى العقد الثانى من هذا القرن ، تميز دائما « بنكهة » ميكانيكية . وأنا أستخدم هذه الكلمة غير المناسبة لأن عمل هؤلاء الفنانين قد ظل انسانيا بصورة أساسية ـ فهو وأن لم يكن قد ارتبط بالفعل بالشكل الانسانى أو اتخذه الهاما له ، الا أنه مع ذلك قد اعتمد على التركيبات الوجدانية التى عالجها النحت عادة فى مثل ذلك الشكل .

أما نوع النحت المعروف باسم النزعة البنائية Constructivism فهو نوع مختلف اختلافا مطلقا . وقد نشأت أصول هذا النوع فى روسيا قبل الثورة ،

وقد تشبعت تلك الأصول بالرغبة فى تخليص جميع التركيبات الفنية من الظواهر الطبيعية ، وبالرغبة فى خلق « حقيقة جديدة » ، فن يتمتع بشكل مطلق و « خالص » . وتتشابه بعض الأعمال الأولى لاتباع المدرسة البنائية تشابها سطحيا مع الآلات او الادوات الآلية . فقد هدفوا فى « بنائهم هم » لأعمالهم الفنية ، من المعادن واللدائن والزجاج والمواد الصناعية الاخرى . وفى استخدامهم للأشكال الهندسية ، هدفوا إلى خلق علاقة داخلية ديناميكية بين الكتل المصمته والخطوط والفراغات تلك العلاقة التى ستكون ذات توتر كامل . وربما كانت مسألة ما اذا كانت مثل تلك الأشكال « جميلة » بالمعنى المعتاد للكلمة ، مسألة موضع مناقشة وشك ، ولكننا اذا ما قرأنا ما كتبه مثال انسانى كرودان عن فنه لرأيناه يستخدم نفس المصطلحات بالتحديد ـ الخطوط والكتل والتوتر والتوازن . وقد قال ذات مرة ان العناصر التكعيبية ، مثل الخط والكتلة ، تكمن وراء قوانين الحياة كلها والجمال كله . وليس هناك ما يبدو عليه البعد عن تمثال من صنع رودان مثلما يبدو على تكوين من صنع جابو ، ولكن باستطاعة المرء أن يستخدم لغة واحدة فى حديثه عن كل من العملين .

وقد طرحت المدرسة البنائية عن نفسها ميكانيكيتها السطحية ، مثلما فعلت المدرسة التكعيبية فى التصوير ، وعلينا الآن أن ننظر اليها باعتبارها فنا ذا شكل خالص . وهى تضع بهذا الشكل صعوبات هائلة فى مواجهة عاشق الفن العادى ، ولكننى مقتنع بأن هذا الوضع انما هو وضع مؤقت للذوق العام راجع إلى تأثير العادات والرواسب القديمة . ان نفس هذا «« المتفرج » سوف لن يعانى أية صعوبة (أو لن يقر بوجود أى صعوبة) فى تقديم عمل هندسى وتقييمه . ولكننا نؤكد أن نفس الملكات هى التى تستخدم فى تقييم الفن البنائى . ونذكر أن بعض الاعمال الاولى لمالويش وتاتلان لم يكن من الممكن تمييزها من المشروعات الهندسية المرسومة ، وكان بعض الناس يدعونها بهذا الاسم ذاته . اننا ما نزال نرى علاقة وثيقة قائمة بين « أبنية » المثال و « أبنية » المهندس : والفرق بينهما هو أن المثال ليس مرتبطا بأى هدف نفعى ويمكنه لذلك أن يخلق أشكالا « خالصة » من الناحية الجمالية .

ولنعد الآن ، فى النهاية ، إلى تطور ذلك الدافع الآخر الذى ذكرته باعتباره دافعا حاسما فى فن النحت الحديث ـ وهو ذلك الدافع الذى يأتى من تأمل نماذج مختلفة من الفن البدائى وفهمها . من المعترف به الآن بوجه عام ، انه

على الرغم من احتمال أن الانسان البدائى كان اقل ذكاء منا بقدر كبير ، إلا انه لم يكن متخلفا عنا فيما يتعلق بالقدرات الفنية . فإن رسومات الكهوف التى ترجع إلى العصر الحجرى القديم تتمتع بقدر من الحساسية والقدرة على اثارة المشاعر لا يقل عما يتمتع به أى عمل فنى ابدع فى ازمنة تالية . كما أن نماذج معينة من فن النحت الزنجى تتمتع بتلك القدرة وهذه الحساسية بطريقة اخرى . ليس هناك شك فى أن بعض المصنوعات الفنية الانسانية (وأنا هنا اشير إليها من اللحظة التى بدىء فيها بتسميتها أعمالا فنية) تتمتع بالقدرة على تجسيد طاقات وجدانية متجمعة . وهذا يعنى انه من الممكن أن ينحت تمثال صغير أو صورة لتوعم معين بالطريقة التى تؤدى إلى مشاعر الشفقة أو الرعب ، أو الخوف أو العجز أمام المجهول . ونحن لا نعرف كيف يتم هذا ـ ولم يحدث أن سعى الفنان البدائى لخلق مثل هذه المميزات : أنه مدفوع بواسطة بواعث وقوى لا واعية تنتمى إلى الحدس أو اللقانة . ولكن الشىء الذى أنتج يتمتع بقدرته فوق العقلية ، أو ربما كانت تحت العقلية : انها تنتصب كرمز لقوى وأبعاد فوق مستوى الفهم الانسانى .

لقد كان من المعترف به دائما ـ على الأقل من جانب النقاد الرومانسيين ـ أن مصدر اتجاه الفن انما يكمن فى تلك المناطق غير الواعية . فمن غير الممكن أن يبنى العمل الفنى بصورة عقلية ـ وحتى اتباع المدرسة البنائية يعترفون بتلك الحقيقة ، ولكن هل من الممكن للعمل الفنى الذى صمم لكى يتجاوب مع الشعوب المتحضرة فى العالم الحديث أن يسترد القوة التى تبعث الحياة فى العمل الفنى البدائى (لا بالنسبة للبدائيين وحدهم وانما بالنسبة لمن يدعون بالشعوب المتحضرة أيضا) ، يعتقد الكثيرون من الفنانين اليوم أن هذا ممكن فعلا ، كما قام بيكاسو فى التصوير وهنرى مور فى النحت بتطوير فنهم على أساس مثل هذا الاعتقاد . وقد يكون من واجبنا أن نستغنى عن بعض « الموانع » الحضارية التى اكتسبناها لكى نفهم مثل هذه الاعمال الفنية : فهى تخاطبنا بلغة ليست هى لغة الذهن الواعى ، بل انها حتى ليست هى لغة الحساسية المهذبة التى كانت من نتاج تقاليدنا الانسانية . وتتجاوب مثل هذه الاعمال الفنية ـ تجاوبا مباشرا ـ مع المستويات غير الواعية من حياتنا العقلية . ولكنها ـ على هذا الاساس ـ ليست أقل فنية بالضرورة لاننا نجد أنه لكى يصل الفنان إلى تلك المستويات غير الواعية ، فإن عليه أن يستخدم نفس قوانين البناء التى يستخدمها أى فنان آخر يمارس اى نوع مختلف من الفن

اذ تبقى القوانين المتحكمة فى الفن على ما هى عليه وفى كل الازمنة . ولكن الهدف ليس هو نفس الهدف . وهذه هى نقطة الابتعاد عن مفهوم عصر النهضة عن الفن كما عبر عنه ميكلانجلو . فنحن نستخدم قوانين الفن ، وتكتيكات الفن من أجل الوصول إلى أغراض مختلفة تماما ـ نستخدمها فى بعض الأحيان لكى نعبر عن مظهر الاشياء ، وفى بعض الأحيان لكى نعبر عن حقيقة الاشياء ، وأحيانا لكى نجسد المثل ، وأحيانا لكى نكتشف المجهول ، بل ونستخدمها فى بعض الأحيان فى محاولتنا لخلق نظام جديد للحقيقة وهى جميعا استخدامات مشروعة للفن ، وقد رأينا صورها جميعا فى تطور فن النحت الحديث .

٨٢ ـ وقد كان فن النحت فنا ضائعا فى انجلترا منذ القرن الخامس عشر . وربما كان فنا ضائعا فى أوروبا بوجه عام ، لاننا من الممكن أن نحتج بأن مفهوم النهضة بأجمعه عن فن النحت كان مفعوله زائفا . اذ لا بد لكل فرع من الفن من أن تكون له مبادئه المتميزة تلك المبادىء التى تقررها طبيعة المادة المستخدمة فيه كما تقررها الوظيفة التى ينبغى للعمل الفنى المكتمل أن يؤديها . الا أنه حدث فى القرن السادس عشر أن نسيت تلك المبادىء التى بعثت الحياة فى فن النحت فى أثناء العصور الوسطى . ومن السهل أن نرى الآن السبب فى نسيانه . لقد أعيد اكتشاف فن اليونان وروما الكلاسيكى ، وتجاوب هذا الفن تجاوبا هائلا مع النزعة الانسانية الجديدة فى تلك المرحلة . بيد أن مثالى عصر النهضة ، بدلا من أن يستعيدوا التجارب الروحية التى عاشها الرجال الذين انتجوا ذلك الفن الكلاسيكى ، فانهم قد ثابروا على نقل مظاهره الخارجية والنسخ عنها ـ مع التلاؤم ـ بالطبع ـ مع المشاعر السطحية لعصرهم هم . ومن الممكن أن نضع الكثير من الأمثلة ونوضح الكثير من الخصائص لنضيفها إلى هذا الكلام العام ، فى أى مناقشة أكثر شمولا لذلك الموضوع . فقد يكون من الواجب ـ على سبيل المثال ـ أن نوضح تماما أن مثالين معينين ، من أمثال « دونا تيللو » و « ديزيديريودا اسيتينانوا » و « أجوستينودى دأشيو » ، بل وحتى ليوناردو دافنشى ، الذين اذا ما نظرنا إليهم من وجهة نظر حديثة ، قد يبدون كما لو كانوا يقفون على عتبة عصر النهضة ويمثلونه ، إلا اننا ، ومن وجهة نظر تاريخية حقيقية نستطيع أن نفسرهم بطريقة أكثر اقناعا بكثير باعتبارهم ثمرة للعصور الوسطى أو أقصى درجة من درجات تطور تلك العصور ، انهم انما يمثلون تطور العصر القوطى

اكثر منهم روادا لعصر جديد . ونرى مرة ثانية فى العصر الباروكى وعصر الروكوكو فنانين ، على الرغم من أنهم قد دفعوا مبادىء فن النحت إلى نقطة الانفجار ، إلا أنهم بالفعل قد برروا أعمالهم بأساليبهم الفنية المنتصرة . إلا اننى اقول أنه مهما عظمت القيم التى تعترف بها لفن النحت داخل القارة فى عصور النهضة والباروك والركوكو ، إلا أن هذه الفنون لا تهمنا الآن فى مناقشتنا الحالية ، لأن انجلترا لم تساهم أبدا بأى قدر ملحوظ فى تلك المدارس الثلاث . ويمكننا أن نقول دون مبالغة أن فن النحت كان ميتا فى انجلترا طيلة قرون اربعة ، واعتقد بدون مبالغة أيضا ـ ان هذا الفن قد ولد من جديد فى أعمال هنرى مور .

وقد يكون مستر مور هو آخر من يزعم لعمله الأصالة الكاملة . وقد ولد هنرى مور فى كاسفلورد بيور كشاير سنة ١٨٩٨ ، وقد استفاد من عمله بتجارب رجال أكبر منه سنا ، نسجل منهم جاكوب ابشتين واريك جيل ، واجانب معينين مثل برانكوزى وزادكين . ولكن هنرى مور يقف على رأس الحركة الحديثة فى انجلترا ، بفضل ثقته بنفسه وثباته فى ميدانه ، ومهما كان رد فعل الرجل العادى ازاء أصالة تلك الأعمال الفنية ، إلا أنه سيكون مضطرا إلى الاعتراف لها بالتعبير عن هدف ثابت لقوة عظيمة ، قوة ارادة شخصية تسيطر على المادة والشكل اللذين يرفضان الخضوع لقيود أى تقاليد سابقة . ومع ذلك ، فانه ليس من السهل أن نتقبل الأوضاع الغريبة ، أو النغمات الشاذة ، التى تتخذها أو تصدرها مثل تلك الشخصية المتفردة ، وحتى ما امتلك المرء ، ما يمكن أن يدعى ـ بدون أى نية للتظاهر أو الاستعلاء « وجهة نظر حديثة » ، فان عليه أن يداوم على صنع نفسه ببطء شديد فى قلب هذا العالم ذى الأشكال الغريبة ، انها ليست أشكالا واضحة ـ فلماذا يجب أن تكون كذلك ؟ هل حدث أن كان أى عمل عظيم من اعمال الفن واضحا ـ فى لحظة ظهوره ـ فى نظر عابر السبيل ؟

ولكى نقيم ـ أو لكى نبدأ فى تقييم ـ عمل هنرى مور ، نرى أنه من الضرورى أن نعود إلى مبادىء فن النحت التى نوقشت فى الفصل السابق . ما الذى يميز النحت باعتباره فنا ؟ من الواضح أن ما يميزه هما مادته وتكنيكه : النحت هو فن حفر أو قطع مادة ذات صلابة نسبية . وتدل الكلمة نفسها على الكثير من هذا المعنى ، وليست هناك ضرورة لتوسيع هذا

التعريف . وحينما نبلغ نقطة التحقيق الفعلى لهذه العملية فاننا نواجه ذلك السؤال الجوهرى ، ما الذى سينحته المثال ؟ وقد أجاب الفنانون على هذا السؤال طيلة السنوات الأربعمائة الماضية قائلين : أننا سننحت كتلة من الحجر أو الرخام لنصنع منها صورة للسيد الدرمان جونز أو الآنسة سيميكنز متخذة وضع فينوس ، أو صورة لأسد محتضر أو بطة طائرة ، وطالما تعجب الناس من العبقرية التى يحقق بها الفنانون مثل هذا الهدف العسير . اما الهدف الذى كان يسعى اليه مثال كهنرى مور ، فانه لم يكد يشترك فى شىء مع هذا الهدف . انه لم يضع فى اعتباره مطلقا الشكل الظاهرى للموضوع (إذا كان هناك مثل هذا الشكل !) الذى يستلم منه عمله الفنى . أن اهتمامه الأول منصب على المادة التى سيعمل عليها . فاذا ما كانت تلك المادة حجراً ، فانه سيفكر فى بناء الحجر ودرجة صلابته ورد فعله تحت ضربات أزميله ، وسيفكر فى الطريقة التى تأثر بها هذا الحجر بالقوى الطبيعية مثل الرياح والماء ، إذ أن هذه القوى ، قد كشفت على مدى الزمان عن المميزات الفطرية للحجر نفسه . وسيسأل نفسه فى النهاية عن أفضل شكل يمكن له أن يصنعه من تلك الكتلة بالذات ، من الحجر الذى أمامه . فاذا ما كان هذا الشكل مثلا ، هو شكل امرأة مضطجعة ، فانه سيتخيل (وهذا هو العمل الذى يستثير حساسيته الخاصة أو بصيرته) كيف كان من الممكن أن تبدو امرأة مضطجعة إذا ما تحول اللحم والدم إلى ذلك الحجر الذى أمامه ـ الحجر الذى يتمتع بأسسه الخاصة للشكل والبناء . كان من الممكن حينئذ لجسد المرأة ، كما يبدو بالفعل فى بعض تماثيل مور ، أن يتخذ صورة سلسلة من التلال . وعلى ذلك ، فان النحت ليس « عملية مضاعفة للشكل والملامح » ، انه بالأحرى « ترجمة للمعنى » من مادة معينة إلى مادة أخرى . ويبدو لى هذا الكلام بسيطا بما فيه الكفاية وليس من الصعب تقبله ، ومع هذا فهو المفتاح الوحيد الذى نحتاجه لفهم أعمال نحت فنان مثل هنرى مور . وعلى ذلك فاننا لا نفهم السبب فى كل تلك الصعوبة التى يظهرها الرجل العادى أمام عمل من هذا النوع .

وهناك مبدأ آخر يتضمنه ذلك المبدأ الأول ، انه أكثر خفاء ، الا أنه مبدأ اساسى من أجل خلق قطعة كاملة من النحت ، ويكمن اعظم نجاح حققه مور ، وهو النجاح الذى يميزه من معظم معاصريه ، يكمن بالتحديد فى فهمه وتثبته من ذلك المبدأ . أنك إذا كنت تترجم أو تنقل شكلا من مادة معينة إلى شكل من مادة أخرى فان عليك أن تخلق ذلك الشكل من الداخل إلى الخارج . ومعظم فن

النحت ، حتى النحت المصرى القديم على سبيل المثال يخلق الكتلة عن طريق تركيب يحتوى على كل من الجانبين . أننا لا نستطيع أن نرى كل محيط كتلة ذات شكل مكعب ، ولهذا فان الفنان يقوم بالسير حول كتلته الحجرية محاولا أن يجعلها مرضية من كل زوايا النظر اليها . وهو يستطيع بهذا الشكل أن يمضى طويلا فى طريق النجاح ، ولا يمكن أن يكون ناجحا مثل ذلك الفنان الذى تبدو عملية الخلق لديه كما لو كانت عملية ذات أبعاد أربعة ، عملية متنامية من قلب تصور معين كامن بشكل فطرى فى الكتلة نفسها . فالشكل اذن ، هو نوع من الحدس أو الرؤية الداخلية للسطح يقوم بها الفنان بطريقة تخيلية ، هذا الحدس الذى يستقر فى مركز ثقل الكتلة القائمة أمامه . وتحت ارشاد أو هداية هذا الحدس ، يتحول الحجر ببطء من حالة وجود ذاتى مفترض إلى حال مثالية من حالات الوجود . ولابد أن يكون هذا هو ـ قبل كل شىء ـ الهدف الأول لكل نشاط فنى(*) .

١٨٢أ ـ أما باربارا هيبورث فهى مثالة تطور عملها ، فى خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة إلى نوع من « التجريد » الخالص ، الذى يدفع المتفرج العابر إلى أن يربط بين فنها وبين هندسيات الأشكال المصمته برباط وثيق . لقد عرف الاغريق معرفة جيدة ، الفكرة القائلة بأنه من الممكن للعناصر الشكلية فى الفن أن تفسر طبقا لقوانين محددة من قوانين الأرقام أو العلاقات النسبية ، بل وربما عرف المصريون القدماء هذه الفكرة قبل هذا ، وقد وضع أفلاطون فى اعتباره امكانية وجود فن قائم على تلك القوانين بدلا من التقليد المباشر للطبيعة . وفى فترات مختلفة من تاريخ الفن ، تخلى الفنانون بشكل كامل عن الواقعية التمثيلية ، ربما لشعورهم بأن العالم كان أضخم من أن يتصوروه (ربما كما كان الأمر فى العصر الحجرى الحديث أو فى عصر الفيكنج) ، وأما لأنهم شعروا بأنه كان هناك شىء من الضلال أو الزندقة فى تقليدهم لما خلقه الله (كما حدث فى الحضارة العربية أو الاسلامية) . ولكنه لم يحدث ـ الا فى

(*) عالجت اعمال هذا المثال بتطويل اكبر فى مقدمتى لكتاب « هنرى مور . أعمال النحت والرسم » (لان هامفريس ١٩٤٩) أما صور اعمال كل الفنانين المشار اليهم فى الفقرات من ٧٧ ـ ٨٢ أ فهى موجودة فى الطبعة الاخيرة من كتابى « الفن الآن فابر ـ ١٩٤٨ » .

عصرنا الحديث - أن تطور نوع لا تمثيلي من الفن باعتباره اسلوبا مستقلا ومكتفيا بذاته ، متحديا عملية مقارنته بالأساليب المعاصرة الأخرى) الواقعية والانطباعية والتعبيرية والسيريالية .. الخ) ، وتعرف هذه الحركة الجديدة معرفة شائعة باسم « الفن التجريدى » ، ذلك الاسم الذى نعنى به الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة ، الشكل الجوهرى أو الخالص والمتجرد من التفاصيل المحددة . والمصطلح ليس مقنعا تماما ، كما أنه قد حدث أن اقترحت مدارس عدة - من قلب هذه الحركة - اسماء بديلة ، بل وتبنت هذه الأسماء (مثـل التركيبيـة التكعيبية - والتجسيـدية الجـديدة - والبنـائيـة - والسوبرمانية .. الخ) ولكن هذه الشعارات كثيرا ما تشير إلى هدف متميز (فالبنائية على سبيل المثال ، تنكر اى علاقة لها بالطبيعة ، بل وتنكر حتى وجود أى علاقة لها بالبناء الشكلى للمادة ، أو بالأشكال التى تتخذها الأحياء الدقيقة) . ومن الممكن للمصطلحين العامين الواقعية والتجريدية ، أن ينفعانا بصورة جيدة فى ابراز الطرفين المتقابلين للتعبير فى الفن .

هناك فنانون تجريديون يتمتعون بصرامة قاطعة ولا يحيدون أبدا عن ممارستهم للفن ذى الشكل الخالص - والمصور الهولندى - بيبه موندريان مثال على ذلك . كما يوجد ايضا - بالطبع - كثيرون من الفنانين الواقعيين الذين لا يحلمون أبدا بتصوير - مؤلفات - تجريدية . وكان هناك فنانون تجريديون تنكروا لأهدافهم التجريدية وعادوا إلى الفن الواقعى . كما كان هناك فنانون واقعيون يتمتعون بموهبة كبيرة تنكروا فجأة لواقعيتهم واتجهوا إلى التجريد . ومع ذلك فقد كانت هناك مجموعة أخرى لم تر من الاسباب ما يمنعها من التردد بين الأسلوبين ، وإلى هذه المجموعة تنتمى باربارا هيبورث .

كان أول انتاج لها (١٩٢٩ - ١٩٣٢) ذا نزعة طبيعية - قائمة فى معظمها على ملاحظة الشخصية الانسانية عن قرب . وتتمتع بعض من تلك الأعمال من أعمال الحفر المبكرة بجمال عظيم ، ولكننا نلاحظ أن التأكيد على العناصر الشكلية الخالصة يتزايد بالتدريج ، حتى تحقق فى النهاية التحرر الكامل من النموذج . واختفت كل اشارة إلى الموضوعات الطبيعية (وأصبحت العناوين على سبيل المثال « اشكال » ، و « دوائر » ، « أجواء » ، « مخروطات » بدلا من « الأم والطفل » .. الخ) . وبعد فترة امتدت طيلة عدة سنوات عادت باربارا هيبورث مرة أخرى فعرضت مجموعة من الأعمال التى ساد فيها الطابع

الواقعى . أما الشيء الذى يدهشنا فى هذا العمل الأخير . فليس هو طابعه الواقعى وأنما عمق الاحساس غير العادى فيه . لقد خرجت باربارا هيبورت من قلب مرحلة التجريد وقد تضاعف أحساسها بالأشكال الطبيعية بصورة عظيمة ، وتطور تكتيكها فى قوته وثباته ، واكتسبت لشدة دهشتنا قيمة واقعية من نوع رفيع فى دراميته وفى اتساعه .

وتنقسم صورها ورسوماتها الجديدة ، (التى تنفذ الكثير منها بأسلوب فنى يجمع بين ألوان الزيت والقلم) إلى مجموعتين ـ دراسات انسانية لنساء عاريات ، ومناظر من المستشفيات . والمجموعة الأخيرة هى التى تتمتع بقوة وأثارة توترها واتساعها . فالمستشفى موقع درامى بالطبع ـ ونحن نتحدث عن « مسرح » العمليات ، وقد أخذت باربارا هيبورث من هذا المسرح موضوعاتها بشكل عام . أننا نرى الخوف والألم وقد تحولا إلى شيء جليل مركز فى هدف الجراح الخلاق ، متجمع بين يديه الحساستين ، وفى قلب وجوه الممرضات الصبورة ، اللاتى وقفن عند الجانبين مثل الجوقة الأغريقية . لقد كان رمبراندت وغيره من المصورين الهولنديين مغرمين بمثل تلك الموضوعات ولكننا لا نذكر عادة ذلك النوع من واقعيتهم تماما كما لا نذكر النزعة الانسانية الصارمة فى القرن الخامس عشر فى ايطاليا . كما أن هناك أحساسا بشكل النصب التذكارى لا يتأتى الا للفنانين العارفين بالشكل المجرد ، وقد عرف الفنانون الايطاليون معرفة جيدة فن الهندسة التجريدية . وفى حالة مثل حالة باربارا هيبورث (كما فى حالة هنرى مور الموازية) نرى أن ذلك الاحساس بالنصب التذكارى الذى وضح فى تماثيلها الواقعية أنما يرجع إلى ممارستها لفن ذى شكل خالص .

ولا شك أن الفن المجرد (وأنا استبعد هنا النزعة البنائية التى نوقشت فى نهاية الفقرة رقم ٨٢ حـ) ، مثله فى ذلك مثل الفن الواقعى ، مهدد بخطر التدهور نحو النزعة الاكاديمية . فهو يفشل فى تجديد قواه من مصدر كل الأشكال ، هذا المصدر الذى لا نقول أنه الطبيعة وحدها ، بقدر ما نقول أنه الدوافع الحيوية التى تحسم تطور الحياة نفسها . ومن الممكن أن نشير لهذا السبب وحده إلى أن التردد فيما بين التجريد والواقعية هو شيء مرغوب فيه ، بالنسبة لأى فنان . ولا يعنى هذا أنه لابد من معاملة الفن التجريدى باعتباره تمرينا أوليا من أجل ممارسة الفن القومى . فالفن التجريدى يوجد بذاته هو .

ولكن التحول من أحد الأسلوبين إلى الآخر . من الواقعية إلى التجريد ومن التجريد إلى الواقعية ، ليس فى حاجة إلى أن يرتبط بأى عمليات سيكولوجية عميقة . انه ليس سوى تغير فى الاتجاه ، ثم فى الهدف . أما الشىء الثابت المستقر فهو الرغبة فى خلق حقيقة وعالم متلاحم من الصور الحية . وسيتم التعبير ، على أحد الطرفين المتقابلين ، عن هذه « الرغبة فى التشكل » عن طريق خلق ما يمكن لنا أن نسميه صوراً « حرة » طالما اننا لا نزعم أن الحرية تشير إلى أى افتقار إلى النظام الجمالى ، وعلى الطرف المقابل الآخر سيتم التعبير عن الرغبة فى التشكل عن طريق التأكيد الانتقائى على بعض جوانب العالم العضوى الذى نستطيع رؤيته باعتباره أسمى درجات أدراكنا لحيوية ورشاقة الجسم الانسانى . وتعبر بعض كلمات باربارا هيبورث عن هذا التناقض بصورة كاملة : « أن العمل على أساس واقعى انما يفهم قلب المرء « بحب » الحياة الانسانية والأرض . ويبدو العمل على أساس تجريدى كما لو كأن يحرر شخصية المرء ويزيد من حدة تصوراته ، حتى أن الشىء الذى يحرك الانسان بهذه الصورة العميقة عندما يتأمل الحياة نفسها انما هو احساسه بكليتها ووحدتها وتماسكها الداخلى : الاجزاء تأتى فى مكانها السليم ، والتفاصيل هامة ودالة على حدة المجموع » .

أن مجموع ميدان الفن نفسه هو ما يصوره هذان الطرفان المتقابلان ، واللذان يبدوان الآن كما لو كانا شيئا فى مقدرة العقل الواحد أن يمتلكه وان يحققه .

٣

٨٣ ـ لقد اتخذت فى تلك الملاحظات ، بوجه عام ، وجهة نظر المتفرج . وقد أحب الآن أن أفكر ـ باختصار ـ فى عملية الفن ـ من وجهة نظر الرجل الذى يصنع عملا فنيا . ماذا يفعله ؟ ولماذا يفعله ؟ ولمن يفعله ؟ وإذ نجيب على تلك الأسئلة ، فربما استطعنا حينئذ أن نقول ما هى وظيفة الفنان بين الجماعة ـ وماذا يعنيه الفن بالنسبة لنا جميعا ، وأى مكان ينبغى أن نمنحه اياه فى تنظيمنا الاجتماعى .

٨٤ ـ لقد عبر تولستوى عن تعريفه الشهير للفن فى تلك الكلمات : « تبدأ المسألة بأن يستثير المرء فى نفسه أحساسا سبق له أن خبره أو مر به ، وإذ يستثيره المرء فى نفسه ، فانه باستخدام الحركة والخطوط والألوان والأصوات أو الأشكال التى يتم التعبير عنها بالكلمات يحاول أن ينقل ذلك الاحساس حتى يمارس الآخرون الاحساس نفسه .. هذا هو النشاط الفنى .

« الفن نشاط انسانى يتكون من أن يحاول واحد من الناس أن ينقل بوعى ، مستخدما أشارات خارجية معينة ، يحاول أن ينقل احساسات معينة ، عاشها هو ، ثم يتأثر الآخرون بهذه الاحساسات ويعيشونها هم ايضا » .

٨٥ ـ تقترب هذه النظرية ، حتى بالطريقة التى عبر بها تولستوى عنها ، من نظرية وردزورث عن الشعر التى تقول بأن الشعر « يتخذ أصوله من المشاعر المتجمعة فى هدوء وسكينة .. ويستمر الشاعر فى تأمل العاطفة حتى

يختفى الهدوء تدريجيا عن طريق نوع من ردود الفعل . ثم تستعاد نفس العاطفة بالتدريج ، وهى التى تنتمى إلى ذلك الذى كان من قبل موضوعا للتأمل ، ثم تتواجد بنفسها ـ فعلا ـ فى العقل » . وتتشابه نظرية تولستوى فى الفن . تشابها مدهشا من جوانب أخرى مع نظرية وردزورث فى الشعر . فيتشابهان ، مثلا ، فى أصرارهما المشترك على وضوح الفن وامكانية فهمه ، وعلى أمكانية تداوله وسهولة ذلك على الناس . أن عبارة وردزورث التى تقول « انسان يتحدث إلى الناس » ، هى الوصف الكامل للفنان المثالى فى نظر تولستوى ، كما نرى نداء وردزورث ومطالبته بأسلوب شعرى معتمد على « لغة الناس العادية » يتردد صداه مرات ومرات فى مقال تولستوى .

٨٦ ـ لابد لنا من مقارنة هذا الوصف النظرى لعملية الابداع بوصف دقيق قدمه فنان ممارس للفن . وأنا لا ازعم لمثل تلك الأقوال اى امتياز خاص لأنه من الممكن للفنان ، ومن المؤكد أن هذا قد تم فعلا ، أن يقول من الهراء ما هو أسوأ مما يقوله الناقد . فالفنان ليس معدا ، أو مهيأ بما فيه الكفاية لكى يصف عملياته السيكولوجية الخاصة . ولكن الفنان الحديث قد غرس فى نفسه القدرة على ملاحظة ذاته ومراقبتها ـ لقد كان مضطرا إلى أن يفعل ذلك كدفاع عن نفسه .

ولقد سبق لنا أن اقتطفنا بعضا من تعليقات سيزان . كما أن الأقوال والكتابات المختلفة التى نشرها هنرى ماتيس لا تقل قيمة عن تعليقات سيزان . وقد حدث سنة ١٩٠٨ أن ادلى ماتيس إلى مجلة فرنسية ببعض « ملاحظات مصور » وهى التى سأقتطف منها فقرة أو فقرتين :

« لايوجد التعبير ـ بالنسبة لى ـ فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح باحدى الاشارات العنيفة . وأنما يكمن التعبير فى مجموع بناء صورتى ، المكان الذى يشغله الاشخاص ، المساحة الخالية من حولهم ، العلاقات النسبية ، كل شىء يلعب دوره . ان التأليف هو فن تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره ، وتنظيمها بصورة زخرفية . ففى الصورة ، سيكون كل جزء مستقل مرئيا وسيتخذ ذلك الوضع المعين رئيسيا كان أم ثانويا ، الذى يلائمه بأكبر قدر . وكل شىء لا نفع فيه للصورة ، ضار بها لهذا السبب نفسه . والعمل الفنى يتضمن تناغما يربط بين كل الأشياء une harmonie d'ensemble وهذا يؤدى إلى أن كل تفصيلة

زائدة عن الحاجة ، ستشغل مكانا فى ذهن المتفرج كان من الواجب أن تشغله تفصيلة أخرى ضرورية » .

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته فى الرسم :

« أننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشة رسم بيضاء مساحات من الأزرق بالأخضر بالأحمر ، فان كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل انما تفقد بعضا من أهميتها مع كل لمسة جديدة للريشة . ولنفترض أن على أن أصور منظرا داخليا : أننى أرى أمامى رداء فضفاضا ، وهو يعطينى احساسا باللون الأحمر ، وهكذا فاننى أضع من اللون الأحمر ما يكفينى . وتقوم علاقة معينة بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض . وحينما أضع إلى جانبه لونا أخضر ، ثم امثل الأرضية باللون الأصفر ، فستقوم بين هذا الأخضر وذلك الأشفر ولون القماشة الأبيض علاقات أخرى . ولكن تلك النغمات المتبادلة تخفف بعضها البعض ، فمن الضرورى اذن أن تتوازن النغمات - و الدرجات - المختلفةالتى استخدمها بالطريقة التى لا تؤدى إلى أن تدمر الواحدة منها الأخرى . ولكى اتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلا فى مكانها من ذلك النظام العام : فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفة بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد إلى أعلى ، بدلا من الهبوط إلى الأسفل . ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان - بعد التركيبة الأولى - لكى تؤدى إلى تصوير فكرتى كاملة فى مجموعها . أننى مضطر إلى أن أبادل بين وضعيهما ، وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية ، إذا ما حل الأخضر فيها ، بعد تعديلات متتالية ، محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب » .

يوضح هذا الكلام - إلى درجة كبيرة - كيف يبنى تناغم لونى معين فوق لوحة الرسم . ومع ذلك ، فسيحمانا هذا الكلام إلى ما هو أبعد من تصميمات الطباعة اليابانية الملونة ذات البعدين . ولكن ماتيس ، إذ يقدم توضيحا اكثر عمقا غى نفس المقال ، فانه سيساعدنا على الفهم إلى حد كبير :

« تتلخص المسألة فى توجيه انتباه المتفرج بالطريقة التى تؤدى به إلى أن يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر فى أى شىء فيما عدا ذلك الموضوع بالذات الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده إلى ممارسة التجربة التى عبرت عنها طبيعة الاحساس المعين . ليس من الضرورى على

المتفرج أن يحلل ـ فلسوف يكون هذا تقييدا لانتباهه لا فكاك منه ـ كما أنه من المخاطرة أن نقيم تحليلا عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة . ولقد اصبحت المشكلة بالنسبة لنا هى فى المحافظة على اتساع لوحة الرسم ونصاعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع . والمتفرج يسمح لنفسه ـ بطريقة مثالية ـ وبدون ان يعرف ـ بأن يربط نفسه بنظام الصورة الآلى mechanism of the picture فعلى المرء ان يحترس من التحركات المفاجئة من جانبه ، حتى من التحركات التى قد لايلحظها هو : على المرء أن يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه » .

٨٧ ـ سيثبت لنا أن ثمة قدرا كبيرا من الاتفاق بين تولستوى وماتيس . وقد يتلخص الاختلاف بينهما فى كلمة واحدة : « الاتصال communication فتولستوى لا يتطلب من الفنان ان ينجح فى التعبير عن مشاعره فحسب ، وانما فى نقلها ايضا . واعتقد ان تلك كانت هى الغلطة التى وضعته فى مثل تلك المصاعب . لأنك إذا ما وضعت الفنان ومشاعره على احد الجانبين ، « فالى من » سينقل الفنان مشاعره على الجانب الآخر ، من الطبيعى ان يجيب تولستوى قائلا : إلى كل انسان . فإذا كان ذلك حقا ، فسيكون على الفن ان يكون من الحذق والمهارة بحيث يستطيع ابسط فلاح أن يفهمه . وهكذا ، سيكون علينا ان نقول وداعا يا يوريبيديز ودانتى وتاسو وميلتون وشكسبير وباخ وبيتهوفن وجوته وابسن ـ وداعا فى الحقيقة ، لما يقرب من كل شىء ، فيما عدا اقاصيص الكتاب المقدس ، والاغنيات الشعبية والأساطير و « كوخ العم توم » و « أغنية عيد الميلاد » . إن النظرية ـ أى نظرية ـ هى عمل معقد من أعمال الميكانيكا ، فهى لا تحتاج إلا إلى وضع جزء صغير منها أو وحدة دقيقة فى غير موضعها لكى تصبح كلها خطأ كبيرا واحدا ، أو لكى تتساقط اشلاء مبعثرة . أن التعديل الذى أريد وضعه لتعريف توستوى ، لكى أجعله يتفق مع اقوال ماتيس ، ولكى أجعله يتفق مع ما هو أهم من ذلك ، مع الحقائق نفسها ، تعديل بسيط جدا . اننى أقول بأن وظيفة الفن ليست هى أن ينقل « الاحساس » إلى الآخرين من أجل أن يمارسوا نفس « الاحساس » ويخبروه . ليست هذه سوى وظيفة اكثر أشكال الفن فجاجة « موسيقى البرنامج » والميلودراما والحكايات العاطفية وما شابهها . إن الوظيفة الحقيقية للفن هى التعبير عن « الاحساس » ونقل « الفهم » وهذا هو ما تحقق منه

الأغريق بصورة كاملة ، وهذا هو ما عناه أرسطو ، كما أعتقد ، حينما قال بأن هدف الدراما هو أن تظهر مشاعرنا . اننا نأتي إلى العمل الفني ونحن محملون فعلا بتعقيدات وجدانية معينة ، ونحن لا نجد فى العمل الفنى الأصيل الحقيقى تحقيقا لتلك المشاعر أو تطابقا معها ، وانما نجد السلام والسكينة والاتزان العقلى . ليس هناك ما هو اكثر سخفا وعبثا من مشهد شاب متصنع مفتعل ، يحاول أن يستنبت شعورا معينا أمام عمل فنى عظيم ، ذلك العمل الفنى الذى تحول فيه كل وجدان الفنان إلى حرية ذهنية مطلقة . حقا ، يثير العمل الفنى فينا ردود فعل فيسيولوجية معينة : فنحن نعى الايقاع والتناغم والوحدة ، وهذه الخواص تؤثر على أعصابنا ، ولكنها لا تثيرها كثيرا بقدر ما تهدئها ، وإذا كان لابد لنا من أن ندعو الحالة الناتجة فى العقل حينئذ ـ شعورا وجدانيا ـ ((هذا إذا تحدثنا على أساس سيكولوجى) فانه شعور مختلف ، اختلافا كليا عن ذلك الذى يمارسه الفنان ويعبر عنه فى عملية خلق العمل الفنى . ومن الافضل أن نصفها بأنها حالة من التعجب والاعجاب ، أو ندعوها ، بطريقة أكثر برودا ولكن أكثر دقة ، حالة تعرف على شيء جديد . أن احترامنا لفنان ما ، انما هو احترامنا لرجل استطاع أن يحل مشكلاتنا الوجدانية ، مستخدما فى ذلك مواهبه الخاصة .

٨٨ ـ اننا إذا ما فهمنا ذلك الكلام بصورة واضحة ، فسيختفى التساؤل عن وضع الفن فى المجتمع . وقد كان الأغريق ـ فى هذه المسألة أيضا ـ أعقل منا ، فقد كان اعتقادهم ، الذى يبدو لنا متناقضا على الدوام ، بأن الجمال انما هو خير أخلاقى ، أقول أن اعتقادهم هذا كان حقيقة بسيطة . إن الخطيئة الوحيدة هى القبح ، ونحن إذا ما آمنا بذلك بكل كياننا ، فسيكون بامكاننا أن نترك كل أنشطة الانسان الروحية الأخرى لكى تعتنى بنفسها . وهذا هو السبب فى اعتقادى بأن الفن أكثر أهمية بكثير من كل من الاقتصاد والفلسفة ، فهو المقياس المباشر لرؤية الانسان الروحية . فإن كانت تلك الرؤية جماعية فانها تصبح دينا ، وعلينا أن نذكر أن حيوية الفن فى خلال القسم الأكبر من التاريخ انما ترتبط ارتباطا وثيقا بشكل ما من أشكال الدين ، الا أنه قد حدث بالتدريج ، كما أشرت من قبل ، أن بدأت تلك الرابطة فى الانفصام فى خلال المائتين أو الثلاثمائة من الأعوام الأخيرة ، وليس هناك ما يبشر ـ بصورة سريعة ـ بقيام ارتباط جديد بينهما .

٨٩ ـ لن ينكر أحد العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يعتمد على المجتمع ـ وهو يحصل على نغمته وايقاعه وقوته من المجتمع الذى هو عضو فيه . إلا أن الشخصية الفردية لعمل الفنان انما تعتمد على ما هو اكثر من أولئك الثلاثة : فهى تعتمد على ارادة محدودة تسعى إلى التشكل ، تكون هى نفسها انعكاسا لشخصية الفنان ، وليس هناك فن ذو دلالة يخلو من اثر لفعل تلك الارادة الخلاقة . وقد يبدو أن هذا سوف يوقعنا فى تناقض معين ، فإذا لم يكن الفن ـ كلية ـ هو نتاج الظروف المحيطة به ، وكان هو التعبير عن ارادة فردية ، فكيف يمكن لنا أن نفسر التشابه المدهش بين أعمال فنية تنتمى إلى مراحل متمايزة من التاريخ ؟

٩٠ ـ لا يمكن أن يفسر هذا التناقض الا بصورة ميتافيزيقية تتجاوز قيم الفن المطلقة ، الفرد وزمانه وظروفه . فهؤلاء يعبرون عن نسبة مثالية أو تناغم مثالى لا يستطيع الفنان أن يتمكن منهما إلا بفضل قدراته الفطرية . وعندما يبدأ الفنان فى التعبير عن رؤياه الحدسية الفطرية فانما سيستخدم المواد التى وضعتها ظروف زمانه فى يديه : ففى مرحلة سيحفر جدران كهفه وفى مرحلة أخرى سيشيد أو يزخرف معبدا أو كاتدرائية ، وفى مرحلة ثالثة سيصور على لوحة الرسم من أجل جماعة محدودة من ذوى الدراية . والفنان الحقيقى لا يبالى بالمواد والظروف المفروضة عليه ، فهو يقبل أى ظروف كانت ، ما دام قد أمكن استخدامها من أجل التعبير عن ارادته ورغبته فى التشكل . وفى تقلبات التاريخ الأوسع ، تكون جهوده هدفا للتمجيد أو للزوال فتقدس وترتفع أو يصرف الناس أنظارهم عنها ، كل ذلك يتم على أيدى قوى لا يمكنه التنبؤ بها ، تلك القوى التى لا يمكنها أن تفعل شيئا ـ الا القليل ـ للقيم التى هو مفسرها وموضحها والدليل عليها . أما ايمانه هو ، فهو مؤمن بأن تلك القيم ـ مع كل ذلك ـ انما هى جزء من صفات الانسانية وقسماتها الأبدية .

تعليقات الترجمة

١ ـ نظر كروتشه إلى الفن فى كتابه « علم الجمال واللغة العامة » ، بوصفه تعبيرا عن الخيال أو بوصفه « حدسا أو مشاهدة عقلية » للعلاقات الشكلية القائمة بين موضوعات الواقع وظواهره أى ان الفن لا يمثل انعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره ، بقدر ما يمثل انعكاس « خيال الفنان وبصيرته » على الواقع .

ورغم ان مؤلف كتاب « معنى الفن » قد حكم على هذه النظرية بأنها أكثر النظريات السابقة وضوحا ، إلا أنه يعود فيقرر اننا سنواجه صعوبة تطبيق مثل هذه النظرية التى تعتمد على مصطلحات غامضة مثل « الحدس والنزعة الغنائية » .

تقوم نظرية كروتشه على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين وأصله الانسانى من ناحية ونشأته الاجتماعية من ناحية أخرى . ولكننا نعرف أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وهذه قضية لم يعد هناك من يتشكك فيها . كما أن الفن ، باعتباره جزءا من النشاط العقلى الذى يمارسه الانسان ، انما يتحدد عن طريق وضع الانسان العقلى أو « عقليته » ، وليس هناك شك أيضا فى أن هذه « العقلية » انما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعى السائد سواء فى جوانبه الجغرافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الفكرية . فالفن يبدأ حينما يحاول الانسان أن يعيد استثارة « شعور » معين « وفكرة » معينة فى نفسه ، كان قد سبق له معاناتها فى ظل تأثير الواقع المحيط به ، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدما « صورا » محددة ، تتشكل وفقا لمستوى تطور هذا الانسان العقلى من ناحية ، ووفقا للمادة المستخدمة فى التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هى جسم الانسان نفسه فى الرقص ، أو رموزا لغوية « كلمات » فى الشعر أو الأدب أو الاصوات فى الموسيقى أو مواد طبيعية « الحجارة أو الفخار أو الخشب » فى الفنون التشكيلية .

اننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل أقدم من الفن ، وأن الانسان ـ بشكل عام ـ قد نظر الى الأشياء من وجهة النظر النفعية ، ما يضره منها وما يفيده ، ما يخيفه وما يألفه ، ثم لم يحدث الا فيما بعد أن بدأ فى النظر اليها من وجهة النظر الجمالية ، ثم محاولته للتعبير عن فكرته عنها وشعوره ازاءها .

كما لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين أيضا الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت ـ فى ارتباط وثيق بتطور قوى الانسان فى مواجهة الطبيعة من ناحية ، وبقدرة الانسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى .

فالفن ـ من ناحيته الوظيفية فى المجتمع ـ لا يختلف عن العلم الا فى الاسلوب الذى يعالج به الواقع الاجتماعى أو الطبيعى أو « الميتافيزيقى » ذاته ، ذلك الواقع الذى يتخذ منه الفنان مادته . فالفن محاولة انسانية ـ ذات طابع وجدانى ـ لتفسير الطبيعة والسيطرة عليها . وكان ذلك فى مرحلة تاريخية بالتزلف إلى قوى الطبيعة ومحاولة استرضائها ، ثم أصبح أسلوب الفنان أشبه بالاكتشاف ومحاولة « غزو » الطبيعة وفتح مغاليقها امام عقل الانسان ومشاعره بل و « الاستفادة » ، منها لامتاع حاسته الجمالية .

٢ (أ) ـ ابوللو بلفدير : تمثال مرمرى قديم ، من المعتقد أنه نسخة رومانية لتمثال برونزى اقدم عهدا لتلقى النذور كان قائما فى دلفى تذكارا لهزيمة الغاليين عند هجومهم على قدس أبوللو سنة ٢٧٩ ق. م . ويعد تمثال ابوللو بلفدير أروع تمثيل لنبل الجسم الانسانى

(ب) افروديت ميلوس : تمثال مرمرى لأفروديت أوفينوس ربة الحب والجمال الاغريقية الذى وجد فى ميلو اوميلوس (فى اللوفر حاليا) .

٣ (أ) ـ الباروك . هو الأسلوب الذى تلا النزعة الأسلوبية manherism

واستمر رغم تقلباته الكثيرة حتى القرن الثامن عشر . ويرى هذا الأسلوب (الباروكى) فى أنقى صورة فيما يسمى بمرحلة « الباروك العليا » التى ترتبط أساسا بايطاليا (وروما بالذات) فى الفترة القائمة بين عامى ١٦٣٠ ـ ١٦٨٠ ، وهذه هى فترة نضوج عملاق المدرسة الباروكية برنينى . وتتمثل هذه المرحلة فى امتزاج فنون الهندسة المعمارية والتصوير والنحت التى تؤثر كمجموعة متكاملة على مشاعر المتفرج ، داعية اياه ـ مثلا ـ إلى المشاركة فى آلام القديسين ومصاعبهم . وتقوم قدرتها الايحائية على الضوء واللون ، وخلق نوع من الاستجابة العاطفية المباشرة . وقد اتخذ الشماليون عموما موقفا مضادا من المدرسة الباروكية نتيجة لارتباطها بالنزعة الكاثوليكية المحافظة والمضادة للاصلاح الدينى ، وارتباطها بالتراث الوثنى وبالتراث الآتى من حوض البحر الأبيض المتوسط عموما . ولكن عودة الثقة فى الفن الدينى مرة أخرى فى القرن ١٧ ، أثمرت نوعا من التقارب بين النزعة الشمالية « العقلية » وبين المدرسة الباروكية ، مما نتج عنه محاولة خلق أسلوب فنى جديد فى أواخر القرن الثامن عشر .

(ب) ـ الروكوكو . فى سنة ١٧١٥ ، مات لويس الرابع عشر ملك فرنسا أو « الملك الشمس » كما كان يدعى وعلى الفور ظهرت موجة من السخط على بذخه الهائل واسرافه الشديد الذى كان له تأثيره على بناء قصر فرساى ونزعته المعمارية « المتصنعة » وزخارفه الباذخة المبهرشة . والروكوكو rococa كلمة جاءت عن الكلمة الفرنسية rocaille التى تعنى « نقوش الصخور » ، ويعبر المصطلح نفسه بصورة أساسية عن أسلوب للزخرفة الداخلية ، مناقض لأسلوب زخرفة قصر فرساى المفتعل ، ويقوم فى جوهره على استخدام زخارف على شكل أقواس متقاطعة ومتقابلة وبلغ ذروته سنة ١٧٣٠ ، بتبنيه لنظرية الزخارف المتطابقة المتسلسلة القائمة على المنحنيات والأقواس .

٤ ـ ابشتين . (سيرجاكوب ابشتين) ١٨٨٠ ـ ١٩٥٩ . ولد فى نيويورك وذهب إلى

باريس سنة ١٩٠٢ ، وعاش فى انجلترا سنة ١٩٠٥ . من المثالين المجددين الذين أثاروا ضجة كبيرة حول أعمالهم . وبدأت الضجة حوله بالتماثيل التى صنعها لرابطة الاطباء البريطانيين سنة ١٩٠٧ ، وتتميز تماثيله البرونزية النصفية بضخامة احجامها وملامحها غير العادية ، مما يرجع الى اسلوبه الخاص القائم على « تخضين » الملامح او « كرمشتها » ، متأثرا فى ذلك برودان .

(ب) اريك جيل . نحات ونقاش ومثال وكاتب انجليزى . تعد « مواقف الصليب » و « كاتدرائية وستمينستر » و « بروسبيرو وأريل » و « مبنى الاذاعة » اشهر أعماله للنحت .

٥ ـ Cantabrian هو الاسم الذى يطلق فى علم الجغرافيا القديم على سكان ذلك القسم من اسبانيا الذى يقع جنوب خليج بسكاى . وقد اشتهر سكان هذا الاقليم بصمودهم فى وجه الغزو الرومانى « أوغسطس وأجريبا » ، ورغم خضوعهم للرومان الا أنهم لم يعتبروا « ولاية » رومانية ابدا . ويفخر « الباسك » ، شعب جبال البيرينيه الشهير ، بأنهم سلالة الكانتبريين المباشرة .

٦ ـ العصر الباليوليت هو العصر الحجرى القديم ، « العصر النيوليتى » هو العصر الحجرى الحديث و « العصر الأورينياكى والعصر المجدلينى » : فترتان جاءتا فى التقسيم الانسانى والجيولوجى الذى وضعه علماء التاريخ الطبيعى (فى مصادرنا ـ جونز ومانديل ورس وورم وبول) ، عن كتاب « دهاليز الزمن » للاستاذين بيك وفلير (مطبعة جامعة اوكسفورد) . وتتميز الفترتان بأنهما قد جاءتا فى أعقاب العصر الجليدى الرابع من ناحية ، وببدء الزراعة الجماعية المستقرة من ناحية اخرى ، وجاءت بينهما الفترة السولترية التى بدا فيها استئناس الحيوان الزراعى .

٧ ـ النزعة الانيمية animism مصطلح يستخدم عادة لتعريف نظرية العالم الالمانى : شتال Shtal الذى بدأ فى أوائل القرن ١٨ بتطوير وتعديل النظرية الكلاسيكية القائلة باسناد المبادىء الحيوية الى الروح اى أن الروح هى العامل الذى يتحكم فى وظائف الحياة الحيوانية العادية فى الانسان ، بينما ترجع هذه النظرية نفس تلك الوظائف فى الحيوان الى القوانين الميكانيكية للجسم . وتقول نظرية شتال بأن الانسان المتوحش يفسر كل الظواهر الخارجية بأفكار ناتجة من وعيه الخاص لها . وحينما بدأ فى التفكير فى نفسه ، قادته ظواهر النوم والاحلام والموت والاغماء الى الفكرة القائلة بأنه يتكون من جزءين ـ الجزء الأكثر وضوحا وهو الجسم ، ثم جزء داخلى اكثر جوهرية وخفاء هو النفس او الروح . وهذه الاخيرة قادرة على الانفصال عن الجسم فى فترات متراوحة (اثناء النوم او الغيبوبة) حيث تتجول بعيدا لتقوم بمغامرات مختلفة . فالموت إذن هو الانفصال النهائى والأبدى بين الروح والجسم . ولا يتضمن هذا الا الاضمحلال . والدمار للجسم ، أما الروح فلا تتأثر من ذلك بشىء . ويقول تايلور ، ويؤمن دايفى على كلامه ، إن هذا الاعتقاد عن انقسام الوجود الانسانى الى الجسم والروح ، قد أدى لدى المتوحشين الى عبادة الاسلاف من ناحية ثم إلى النزعة التوتمية من ناحية أخرى . فالانيمية كانت مرحلة مبكرة من تطور الدين سبقت السحر والوثنية والتوحيد .

٨ ـ الطاوية : Taoism اسم أقدم وأهم اديان الصين القديمة . أسسه الفيلسوف الصينى لاوتسى . والاسم مشتق من اله لاوتسى الذى أطلق عليه « طاو » ومعناه الحرف « الطريق » أو المسار . لذلك فقد فسر لاوتسى الهه بأنه قد اكتسب المعنى الرمزى « لطريقة السلوك الصحيحة » ، كما أن كلمة « طاو » تشير الى « الكلمة » Logos . « يرجع أصل كل الاشياء إلى طاو ، وتتطابق مع مشيئته ، ثم إلى طاو تعود » ويمكن ان يوصف طاو بأنه[١] المطلق بمعنى كلية الوجود والأشياء[٢] عالم الظواهر ونظامه[٣] الطبيعة الاخلاقية للرجل الطيب والمبدأ الذى يسير عليه فى أعماله .

٩ ـ ويزلى : Wesely جون ويزلى (١٧٠٣ ـ ١٧٩١) مصلح دينى انجليزى . اشترك مع اخيه تشارلز ويزلى فى تأسيس كنيسة الميثوديين Methodists وكان له نشاط كبير فى توطيد دعائم الحكم الانجليزى والكنيسة الانجيلية فى أمريكا الشمالية أما ما يهمنا فهو الاشارة الى محاولة ويزلى ربط الكنيسة الميثودية بحركة عمال المناجم فى كنجزوود ، وبرستول سنة ١٧٣٩ التى انفجرت نتيجة لنقص الطعام وارتفاع اسعاره .

١٠ ـ بوزويل . جيمس بوزويل (سنة ١٧٤٠ ـ ١٧٩٥) ـ كاتب ترجمة د . صامويل جونسون وتعد هذه الترجمة واحدة من أعظم الترجمات فى عصرها . اشتهرت الترجمة بالمجهود الذى بذله بوزويل فى جمع التفاصيل الدقيقة الكثيرة عن حياة جونسون ، وهى التفاصيل التى بنى عليها مادة كتابه « حياة صامويل جونسون » .ومن هنا جاء المصطلح « بوزويلى Boswellian » للتعبير عن نفس طريقة بوزويل .

١١ ـ أوسيان : Ossian هو الشاعر الملحمى الذى زعم جيمس ماكفيرسون انه مؤلف ملحمتى « فينجال » ، « تيمورا » . وقد هاجم النقاد هذا الزعم (فى مصادرنا د . بلاير) على أساس مقارنة أعمال أوسيان الشعرية (الدرامية والغنائية) بأشعار الملحمتين وأناشيدهما .

١٢ ـ الفن واليهود باعتبارهم جنسا ـ قد نستطيع التسليم بأن الخصائص القومية العامة لشعب معين تلعب دورا معينا فى تشكيل قسمات فن هذا الشعب . ولا شك أن تلك الخصائص القومية انما تعتمد اعتمادا مطلقا على المناخ الاجتماعى السائد ، الجغرافى والاقتصادى والسياسى والفكرى . فالفن بوصفه ظاهرة اجتماعية وجزءا من البناء الفوقى أو العلوى للمجتمع ، يعكس مقدار تطور قوى الانتاج ـ البشرية والتكنولوجية ـ وتطور علاقات الانتاج على المستويين الاقتصادى والسياسى ، يعكسهما من خلال امتصاصات الفنان الاجتماعية والفكرية من ناحية ومن خلال تكوينه هو النفسى والعقلى الذاتى الخاص . الفن بهذا المفهوم جزء لا يتجزأ من البناء الاجتماعى ذات ويمثل جزءا من السمات القومية العامة للشعب المعين أو « القومية المعينة » . ونحن لا يمكننا التسليم بأن اليهود هم « قومية » معينة . فهم لا يقيمون فى أرض واحدة ، ولا يتكلمون لغة واحدة ولا تربطهم علاقات سياسية أو اقتصادية او اجتماعية واحدة . بل أن تكوينهم النفسى بحكم تشتتهم التاريخى وسط شعوب مختلفة أخذوا عنها لغاتها وخضعوا لظروفها الاقتصادية والسياسية والفكرية ـ وتخلوا عن لغتهم الأصلية العبرية القديمة وتلاشت واندثرت مؤثراتهم الفكرية القديمة بحكم زوال كل الظروف

التى خلقت هذه المؤثرات ـ نقول أن تكوينهم الفكرى القديم ، الذى تشكل فى ظروف تاريخية سحيقة ومندثرة ـ قد تلاشى الى غير رجعة ، حتى ولو سلمنا بوجود الدين الواحد الذى يجمعهم ، فالدين ـ فى مجال التكوين النفسى والفكرى للشعب المعين ـ يلعب دورا جزئيا الى جانب دور اللغة وثقافاتها والى جانب التاريخ السياسى والاجتماعى للشعب ومؤثراته العميقة النفاذة .

من ذلك كله نرفض فكرة المؤلف القائلة بخصائص معينة ـ للعقلية اليهودية أو للفن اليهودى . ليس هناك فن يهودى معاصر لانه لا يوجد « شعب » أو « قومية » يهودية معاصرة ، بل ولا تاريخية طوال عشرين قرنا مضت من الزمان ... اليهودى الألمانى ينتج فنا المانيا لانه نشأ وتكونت عقليته فى ظل ظروف المجتمع الألمانى ، وهكذا نشأت وتكونت سلالته التى انجبته طيلة ثمانين جيلا من أجداده .

فهرس

الصفحة

ـ ٢ ـ

ـ ٣ ـ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٧٩٣٤

I.S.B.N 977- 01 - 5705 - 8



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبه الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك



مائة وخمسون قرشاً



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب